Accademia Roveretana degli Agiati

3

Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»

«A harmless music»

Il grillo del focolare *di Charles Dickens sulle scene del teatro lirico*

a cura di Diego Cescotti e Federica Fortunato

Accademia Roveretana degli Agiati
edizioni**osiride**

© 2015 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 43 66 63 - fax +39 0464 48 76 72
www.agiati.it segreteria@agiati.it

© 2015 Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»
c/o Accademia Roveretana degli Agiati
www.centrostudizandonai.it info@centrostudizandonai.it

© 2015 Edizioni Osiride [358]
Via Pasqui 10, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 42 23 72 - fax +39 0464 48 98 54
www.osiride.it osiride@osiride.it

ISBN: 978-88-7498-248-6

Copertina, *impaginazione e stampa:*
Osiride - Rovereto

Tutti i diritti sono riservati. Non è concessa nessuna duplicazione di quanto pubblicato se non con permesso scritto degli Editori.

Desideriamo ringraziare la Biblioteca Civica di Rovereto per la cortese collaborazione nel reperimento del materiale iconografico.

Centro Internazionale di Studi
«Riccardo Zandonai»

«A harmless music»

Il grillo del focolare *di Charles Dickens sulle scene del teatro lirico*

a cura di Diego Cescotti e Federica Fortunato

Accademia Roveretana degli Agiati

edizioni**osiride**

Comitato Scientifico del Centro Studi: Maria Ida Biggi, Emmanuelle Bousquet, Diego Cescotti, Irene Comisso, Federica Fortunato, Adriana Guarnieri Corazzol, Jürgen Maehder, Guido Salvetti, Marco Uvietta.

Direttore di Studi Zandonaiani: Diego Cescotti.

Pubblicazione realizzata
con il sostegno di:

Comune di Rovereto

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI TRENTO E ROVERETO

Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana

Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

Meglio ancora di altri progetti realizzati nel corso di questi primi sei anni di vita del Centro Studi, quello nato intorno a *Il Grillo del focolare* ha corrisposto alle intenzioni per le quali si è avviata questa impresa collettiva.

L'indagine scientifica, prima di tutto, con il lavoro sulle fonti, la ricerca delle stesse in altri archivi oltre a quello principale conservato nella Biblioteca Civica di Rovereto.

La valorizzazione del patrimonio zandonaiano posseduto dalla città: il Fondo Zandonai, altre acquisizioni che si vanno aggiungendo nel tempo, i beni materiali (strumenti, oggetti, opere d'arte) che parlano del musicista rinviando al mondo culturale del primo Novecento da Rovereto alla dimensione internazionale.

Attraverso la ricerca, la rivitalizzazione dell'opera zandonaiana: l'esecuzione di titoli di raro ascolto o letteralmente dimenticati è la parte pubblica più impegnativa, realizzata per le prime opere affrontate (compresa quella a cui questo volume è dedicato), più problematica per quelle future che pongono problemi di ardua superabilità, in relazione alle risorse necessarie e, prima ancora, alla permanente prevenzione verso un autore che sfugge sia alla *tradizione* che alla *rottura*.

Ma oltre al lavoro artistico e scientifico, la divulgazione: un obiettivo primario, perseguito attraverso momenti pubblici (concerti, conferenze), mostre, proposte in ambito scolastico ed accademico. Il progetto *Charles Dickens incontra Riccardo Zandonai* (dicembre 2012-gennaio 2013) ha affrontato felicemente tutti questi aspetti, con un'offerta formativa (Dickens è stato argomento d'interesse per docenti di lingua inglese) e di animazione educativa, raggiungendo creativamente anche piccoli spettatori, entrati nel carattere fiabesco del racconto e nell'inte-

ragire di questo con la musica. Un'area di intervento, quest'ultima, che intendiamo valorizzare, consapevoli che il lavoro con le nuove generazioni non è soltanto una necessaria attenzione pedagogica, ma una questione strategica per la sopravvivenza di un patrimonio e del gusto per la nostra storia musicale.

La corrispondenza tra gli interessi tematici del Centro Studi e lo spirito di ricerca e presenza civile che animano l'Accademia roveretana degli Agiati, stimola ad approfondire lo studio specifico su personaggi ed esperienze locali nell'età di Zandonai, sviluppando nuove conoscenze sul complesso intreccio culturale di cui è stata protagonista questa terra di confine.

La collana «Studi Zandonaiani», con questo terzo volume seguito da altri già in fase operativa, è un potente strumento di circolazione sia dell'opera del musicista trentino, sia di un lavoro collettivo che coinvolge progressivamente studiosi di diverse discipline e aree geografiche.

Se la collaborazione stretta fra Accademia e Centro Studi è strutturale fin dall'inizio di questo percorso zandonaiano, la partecipazione di altre istituzioni locali (prime fra tutte la Biblioteca Civica "G. Tartarotti" e la Civica scuola musicale "R. Zandonai") è stata ulteriore garanzia per un lavoro qualificato e radicato nella città. La fiducia dimostrata dagli enti pubblici e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto ha fornito le indispensabili risorse e la possibilità di un coinvolgimento attivo del territorio.

Bruno Ballardini
Presidente del Centro internazionale di Studi "Riccardo Zandonai"

Fabrizio Rasera
Presidente dell'Accademia roveretana degli Agiati

Michael Hollington

DICKENS TO ZANDONAI

I

There are few authors whose names can be as immediately identified by a large international public as that of Charles Dickens. Open any newspaper in any number of countries and you are likely to find a use of the adjective 'Dickensian' to describe social misery, poverty, squalor, deprivation in modern cities. These being still in the 21st century as prevalent in many countries as they were in the 19th, the writer's name is as frequently invoked as ever to describe them. Dickens can thus indeed be described as a planet. He jokingly referred to himself as one when he wrote of the year of his birth 1812, the bicentenary of which was celebrated in 2012 – in Rovereto as everywhere else –, as the year in which «the planet Dick appeared on the horizon».

In the first part of what I shall present in this essay, I shall give the briefest general introduction to Dickens's life and work. It is an incredible life from start to finish. First in childhood: Dickens's father was a navy pay clerk, and the novelist followed him around from one seaside town to another as the navy fought against Napoleon and then, after Waterloo, was scaled down. He was born in Portsmouth, spent the happiest part of his childhood in Chatham and Rochester, and then misery set in when his father was no longer needed in the port cities and was transferred to London. In London keeping up the kind of sociable lifestyle he liked to lead was more expensive than it had been hitherto. He got into debt as a consequence, and in those days that meant prison. Dickens's father spent time in the Marshalsea, the debtor's prison that would later form the focus of the first half of one of his greatest novels, *Little Dorrit*.

As a result, the boy, who had previously been a bright pupil in a thoroughly adequate school in Chatham, experienced humiliation. He

was sent out to work, at the particular urging of his mother, whom he never forgave. The memory of the period of suffering that ensued when he was employed to paste labels on bottles of shoe polish later found expression in an autobiographical fragment which gives a powerful account of private misery, shame and desolation at the loss of status and above all of hope for the future.

Through this traumatic experience Dickens perhaps derived that sympathy with suffering and deprivation which is synonymous with his work. But it also galvanised him, as his father's fortunes improved and he grew up once more as a lower middle-class boy, into strong adhesion to many of the classic values of Victorian England: hard work, discipline, effort, Goethean striving, thoroughness, and financial probity. Dickens was determined that the disgrace that had befallen his father should never come anywhere close to himself. Aware of a certain bohemian 'vagabond' streak in his nature, most particularly where his partiality for acting and the theatre were concerned (rather fortunately for everyone, perhaps, he fell ill with a cold on the day in 1832 when he was supposed to audition as a professional actor), he became at the same time a highly ambitious and socially upwardly mobile young man. He moved from employment in a lawyer's office, which he hated, to engagement as a Parliamentary reporter at the time of the Reform Bill of 1832, and then from copying speeches to writing his own sketches, adopting the pseudonym 'Boz' after a family nickname for his youngest brother Augustus. He made an upwardly mobile marriage, successfully wooing Catherine, one of the daughters of Sir Walter Scott's former literary agent George Hogarth.

Dickens first established himself in the figure of a first rate journalistic city flaneur, walking the streets of London and interpreting what he saw by reading the external signs of human appearance and behaviour, thus catering to a desire to know and understand the enticing but frightening new urban world that emerged in the 19th century. Yet when Dickens undertook his first novel, *Pickwick Papers*, he was still relatively unknown. He was employed at first as second fiddle to a famous illustrator, but when this latter committed suicide after the first two numbers had appeared, Dickens took over direct control of *Pickwick Papers* in that decisive and masterly fashion that would henceforth characterise his dealings with publishers. With the introduction of Pickwick's servant Sam Weller in part 4 – establishing a kind of equivalent of Don Quixote and Sancho Panza – its sales began to take off in a sensational way. Almost overnight, he became the first example of a new modern phenomenon, the bestselling author, easily surpassing all previous pos-

sible rivals such as Sir Walter Scott. Indeed, part of the general significance of Dickens is that he, more than anyone else in the English-speaking world or beyond, ensured the triumph of the novel as the most highly regarded and widely read of literary genres.

Dickens's incredible success was based in many respects on the method of publication he chose. None of his novels was ever written as one unified, entire manuscript submitted complete for publication in one or more volumes. All of them were published in instalments, usually monthly, commonly in 20 parts spread over 18 months, but in some instances weekly. People literally died for the next serial number of each novel to appear (in Mrs Gaskell's novel *Cranford* a man is run over by a train and killed as he reads the newly arrived instalment of a Dickens novel). Although as he grew older Dickens became more carefully about planning ahead and conceiving his novels as a whole, the actual writing of individual episodes never took place more than about two or three months before the part in question was due to appear.

This method of publication entailed a particularly close form of relationship between writer and audience. Dickens watched his sales very carefully, and would alter the intended course of his novels if they fell off, as with *Martin Chuzzlewit*, a novel which gets off to a rather slow start. He responded by sending Martin off to America, something never originally intended. Sure enough, the result was a significant improvement in the sales of later parts, but this and other features of Dickens's writing strategies led many to question his integrity as an artist.

There was a widespread expectation that the Dickens phenomenon would not last. He wrote too quickly and pandered too much to popular taste, it was said: Anthony Trollope caricatured him in *The Warden* as 'Mr Popular Sentiment'. He made other writers jealous, in fact, and Dickens simply kept rising, but the reputation he principally enjoyed for most of his lifetime was that of a great comic writer, the equal of Shakespeare or Cervantes in his ability to create for all time mythic figures of fun.

After the initial relative failure of *Martin Chuzzlewit*, Dickens learnt important lessons, and reshaped his career in a manner that enabled him later to produce what nowadays are regarded as his greatest masterpieces – the later, darker novels that contain profound and searching analyses of the degradation of human relationships in modern capitalist society. He decided he needed a sabbatical, and went to Italy for an entire year, choosing Genova as his place of residence and falling in love with that city. For ever after he dreamed of returning to Italy, where, living in the magnificent Palazzo Peschiere, the boy who had worked in

a blacking factory whilst his father languished in a debtors' prison had finally put all that behind him.

Upon his return from Italy Dickens began a new novel, *Dombey and Son*, a decisive milestone in his career. He made sure this time to start with a bang – the birth of the hero, and the death of his mother in childbirth – as he did for ever after in his later career. In *David Copperfield* the birth of the boy with a caul and the strange appearance of the eccentric Aunt Betsy Trotwood, who storms off because he is not a girl, in *Bleak House* the fog, in *Hard Times* the classroom, in *Little Dorrit* the Marseilles prison, in *A Tale of Two Cities* the night-time coach ride, in *Our Mutual Friend* the fishing for corpses in the Thames, in *The Mystery of Edwin Drood* the opium den, above all perhaps in *Great Expectations* the great scene of Magwitch rising from the tombstones – all these ensure that the reader of a mature Dickens novel is gripped at the outset by unforgettably powerful and intense images that compel our attention.

Yet even as Dickens triumphed with *Dombey and Son*, a novel about a capitalist with atrophied human emotions, and about the impact of the railways on contemporary society, his first serious artistic rivals began to appear on the Victorian scene, in particular Thackeray, with *Vanity Fair*. Despite the fact that Thackeray himself considered his rival to be *il miglior fabbro*, all those who had been waiting for Dickens to stumble proclaimed that he would henceforth fall into relative neglect.

This did not happen. However, Dickens's personal life underwent a severe midlife crisis in the mid to late 1850s. He fell in love with a girl of seventeen named Ellen Ternan whom he met during amateur theatricals, and as a result, engineered a separation from the wife who had born him ten children. Controversy still rages about the nature of their relationship: were they lovers, or was this simply an idealised platonic infatuation? Did Ellen give birth to one or more children? On the one hand there are those like Claire Tomalin, whose book *The Invisible Woman*[1] is the subject of a fine film directed by Ralph Fiennes, who answer yes to both questions, and others like Peter Ackroyd who stress that there is no proof that they consummated their relationship and that it is more likely that Dickens chose Ellen as the reincarnation of his sister-in-law Mary who had died in his arms at the age of 17[2]. Whatever the truth of the matter, it makes good business for Dickens biographers that the matter be unresolved.

---

1 Claire Tomalin, *The Invisible Woman*, Random House, New York 2013 [1990].
2 Peter Ackroyd, *Charles Dickens*, Random House, New York 2002 [1990].

Whatever the truth of this particular matter, critics since the Modernist renaissance of interest in Dickens have regularly explored the darker corners of his psyche and biography. Since Edmund Wilson's famous and influential essay, *Dickens: The Two Scrooges* in the 1930s there has been a common view, especially in North America, that Dickens's life is to be understood as a rather tormented one, governed by trauma and unhappiness. There is a particular interest amongst feminist critics in the obvious failure of his intimate relationships with women, and a general conviction that the lack of credibility of many of the female characters in his novels is in some way related to this.

Here I want to approach the dark side of Dickens's psychology in a different way by stressing that whatever impact it had upon him, his inner turmoil served not to inhibit or restrain him as an individual, but to make him the most active, energetic, driven, even fanatically driven, of mortals, which, combined with the most extraordinary array of talents at his disposal, turned his life, essentially, into a triumphant one. Before I close this first section, I want to look briefly at the astonishing range of Dickens's achievements, not just as a novelist, though his novels obviously represent his chief claim to the world's attention, but as a writer and activist in a huge variety of fields.

First of all, in his short fiction, Dickens clearly had an important role in the construction and institution of the virtually global modern phenomenon known as Christmas. His annual *Christmas Books* and *Christmas Stories*, spanning nearly 30 years of his life, helped by their very recurrence and persistence of theme not only to preserve ancient customs of celebration but also to foster the special modern ritual of consumption that Christmas has become. Whether or not Dickens can be said to have 'invented' modern Christmas he most certainly played a significant part in formulating some of its central myths, conventions, and values. Ebenezer Scrooge is another Dickens myth and name that has entered near universal consciousness – indeed in English to hear someone called a Scrooge is about as common in everyday speech as to hear someone called a miser. You might say that Dickens invented a kind of 'Philosophy of Christmas' that justified Christmas merriment and excess as a means of enabling hardened capitalist materialists to recover their humanity.

Secondly, to return once more to the adjective 'Dickensian', I want to stress that Dickens was a great journalist, as both writer and editor. With an alert eye, nose and ear for noticing extraordinary detail in what he saw, smelt and heard about him in great cities remained with him throughout. For the last twenty years of his life, he edited two weekly

periodicals, the first «Household Words», from 1850 to 1859, and then until his death in 1870, «All the Year Round». His essential precept – practised as well as preached – was «to dwell on the romantic side of familiar things».

Dickens was also a great actor and performer and tireless organiser of amateur theatricals, and although the plays he wrote, alone or in collaboration with his friend Wilkie Collins, are not of the same quality as his novels, his work cannot be understood without sufficient emphasis on its theatricality. Furthermore, in his later years Dickens became a professional reader and public performer of scenes from his own novels, drawing huge crowds wherever he went, in Britain, France and America. These activities continued for many years until shortly before his death in 1870, when he was forced to abandon them.

These readings can in fact be seen as the final act of this incredible man's life. Dickens as public reader illustrates perhaps more than any other feature the driven aspects of his personality. Against the advice of doctors, family and friends he chose to continue them well beyond any need for financial security – including new readings, such as a highly dramatic and stressful performance of the murder of Nancy by Bill Sikes from *Oliver Twist.* Many critics see this compulsion as the expression of a latent death wish, and indeed it is difficult to escape the conclusion that they did in fact help to bring on his death from an aneurysm in June 1870 at the early age of 58.

Finally, Dickens was also in many ways a great letter writer. There are over 14,000 of them and new ones turn up all the time. They express support for endless causes, charities, and political involvements at home and overseas, and in particular, with the cause of the Risorgimento in Italy. Dickens belongs in the great English radical tradition of tireless involvement in protest and critical intervention in political affairs in order to bring out significant change and improvement in the social fabric of Britain. He lived a thoroughly public and active life, at a time when the voice of writers and artists might still have important public weight, and only a small if significant proportion of his letters to special friends tend to explore intimate personal moods, feelings, and anxieties: they more commonly express anger than doubt. But they give us the fullest picture we have of the astonishing life of a very great creative artist.

II

In my next section I offer a general introduction to the Christmas Book by Dickens on which Zandonai's opera is based. It was written in 1845, just after the return from Italy, in a period in which Dickens was still writing relatively little, and still missing Genova – «I regret that Palace and that City very much; and am full of hopes and plans for seeing Italy again, one day», he wrote at the time[3]. By contrast he found London at that time «as flat as can be. There is nothing to talk about, but Railroad shares. And as I am not a Capitalist, I don't find anything very interesting in that».

The Cricket on the Hearth began life, not as the name of a story, but as a title for the periodical that Dickens always dreamed of editing. He returned from Italy with a plan for a magazine to be entitled «The Cricket», to be characterised by «a vein of glowing, hearty, generous, mirthful, beaming reference in everything to Home, and Fireside»[4]. This was quickly dropped, however: in late July 1845 Dickens refers to «our abandoned little weekly», but expresses his determination to use the idea as «a delicate and beautiful fancy for a Christmas book, making the Cricket a little household god»[5].

Thus, very obviously, *The Cricket on the Hearth* is about the home, a favourite subject for bourgeois Victorians. Its title comes from the great English poet John Milton, whose *Il Penseroso* of 1645 explores the pleasures of melancholy, and imagines the poet in some «still removèd place... / Where glowing embers through the room / Teach light to counterfeit a gloom; / Far from all resort of mirth, / Save the cricket on the hearth».

Dickens had already explored a similar mood in his writing when he praises a clock whose regular tic toc is compared to the sound of a cricket by the fireside:

> And what other thing that has not life could cheer me as it does? what other thing that has not life (I will not say how few things that have) could have proved the same patient, true, untiring friend? How often have I sat in the long winter evenings feeling such society in its cricket-voice, that raising my eyes from my book and looking gratefully towards it, the face reddened by the

---

3 *Letters by Charles Dickens*, ed. Kathleen Tillotson, Oxford University Press, (The Pilgrim Edition), Oxford 1977, vol. IV, 1844-1846, pp. 360-361.

4 *Letters...*, p. 328.

5 *Letters...*, p. 337.

> glow of the shining fire has seemed to relax from its staid expression and to regard me kindly[6]!

But the idea of the cricket as the lares and penates of the domestic fireside has in fact a long history, and it would be easy to find other poets besides Milton – Keats and Southey for instance – who sing its praises. To quote Andrew Sanders, Dickens's writing «is an art rooted in a popular literary tradition, in legend and in fairy-tale»[7].

But on to the story itself. I want to argue, that it develops the theme of domestic harmony in a problematic way, reflecting both the tensions that surfaced in Italy in the Dickens marriage itself and the novelist's response to the popular theatrical forms he had experienced there, in particular in the figure of Pantaloon in the *commedia dell'arte*, which he saw in its original form in Naples and in puppet versions elsewhere. *The Cricket on the Hearth* is about age disparity, and asks whether happiness can be realised in homes where this is apparent. It examines the issue through comparing three couples – man and wife, in the case of John and Dot Peerybingle, would-be husband and reluctant wife-to-be in the case of Tackleton and May Fielding, and even father and daughter, in the case of Caleb Plummer and Bertha.

A brief summary of the plot. Peerybingle is a carter with a much younger wife Dot and a new born baby who brings home one day an old man apparently in need of shelter. In reality he is young Edward in disguise come to claim his former fiancée May Fielding, who is about to enter a very reluctant marriage, at the urging of her mother, with a lecherous and sadistic elderly toy manufacturer Tackleton. He is the Pantaloon of the story, as well as a representative of the class of capitalists that Dickens so despised in the mid-1840s. His wickedness is illustrated in many ways: to begin with, in the way he mistreats his employee Caleb Plummer, who has a blind daughter whom Caleb deludes into thinking that he in fact works for someone thoughtful and kind to spare her unhappiness. Worse is to come however, because he wants not only to enjoy young female flesh himself but to destroy the happiness of the Peerybingles. He conducts John to a place where he can see his wife Dot apparently *in flagrante delicto*, embracing and kissing Edward.

---

6 CHARLES DICKENS, *Master Humphrey's Clock*, Introd. Derek Hudson, Oxford University Press (The New Oxford Illustrated Dickens), Oxford 1958, p. 32.

7 CHARLES DICKENS, *The Cricket on the Hearth* (Facsimile edition), Introd. Andrew Sanders, Genesis Publications, Guildford 1981, p. 16.

At this John passes through a crisis in which he initially plans to kill the young man who appears as a deadly rival, but eventually, through the benign intervention of the cricket, decides that he must sacrifice his own happiness so that Dot shall enjoy someone nearer her own age. But as in *commedia dell'arte*, all ends with the triumph of the youthful *innamorati* Edward and May. The former unmasks himself and marries May before the ceremony with Tackleton can take place. It is clear now that Dot was embracing him as a brother, not as a lover. The Peerybingle couple are consequently reconciled, Caleb and Bertha remain inseparable even when she learns the truth about Tackleton, and even Tackleton himself, like Scrooge in *A Christmas Carol*, eventually reforms. He turns up with plentiful food at Edward and May's wedding feast and joins in the dance, this time with someone of suitable age, May's mother.

Yet as is so often the case with Dickens, it is evil rather than good that generates most of the interesting writing in the story. Tackleton declares his negative Pantaloon 'essence' the moment he opens his mouth, bumping into the virtuous Pantaloon Peerybingle on his doorstep in the first of a number of sudden surprise entrances (like those of Harlequin in the tradition), and complimenting him on his «pretty wife. Handsomer every day... And younger ... that's the Devil of it»[8]. He is here sowing the seeds of anxiety and doubt in the carrier's mind about the fidelity of his wife Dot, who has recently welcomed into their home 'The Stranger', the male *innamorato* in disguise. Tackleton is motivated first by sheer innate viciousness, but also by bitter jealousy of Peerybingle, for his own bride-to-be, unlike Dot, shows no sign of affection for him.

We see then how Tackleton bandies about the word 'Devil'. Worse than that, his totem is not, like other *commedia* figures the cat or the horse or the chicken, but the raven, the bird of evil and ill omen. Thinking humorously of his own pet raven Grip, Dickens depicts him in a perpetual state of «one eye wide open and one nearly shut»: «He didn't look much like a bridegroom, as he stood in the Carrier's kitchen, with a twist in his dry face, and a screw in his body, and his hat jerked over the bridge of his nose, and his hands tucked down into the bottom of his pockets, and his whole sarcastic ill-conditioned self peering out of one little corner of one little eye, like the concentrated essence of any number of ravens»[9].

---

8 CHARLES DICKENS, *Christmas Books*, Introd. Eleanor Farjeon, Oxford University Press (The New Oxford Illustrated Dickens), Oxford 1989 [1949], p. 173.

9 DICKENS, *Christmas Books...*, p. 175.

Moreover, the mixture of the sinister and the comic inherent in Pantaloon stories expresses itself in absurd, even surreal verbal incongruity. As Tackleton muscles in on Dot, in order to learn how happy marriages between old and young can be constructed, he crows ridiculously – «*Ubi sunt?*», he asks – «where are your gay young bridegrooms now?» – and revels in a sense of erotic power in a wonderful surreal comparison to «a fresh young salmon on the top of the Great Pyramid»[10].

But the power of erotic contentment is rendered more substantially in another, contrasting context. *The Cricket on the Hearth*, I believe, differs from conventional sentimental and uncritical Victorian celebrations of the hearth in the attention it gives to sexual love. Here I follow recent critics like Natalie McKnight, Holly Furneaux, and Catherine Robson, and read sections of the novella as written in a kind of code that attempts to convey the vital role of sexual contentment in domestic bliss. In mid-nineteenth century England it was impossible to write about sex in any direct way, but that does not mean – as Dickens's friend Wilkie Collins emphasised at the time – that it is absent from his work.

What such a perspective may enable us to see is a glimpse at least of the fact that – despite Peerybingle's reasonable anxiety about being usurped by the much younger stud Edward Plummer – John and Dot do enjoy a satisfying sexual relationship. Much stress is laid from the start on John's 'pipe', but even if he is indeed an older man it is clear that Dot is thoroughly prepared to help him out with it. You may laugh at my implied reading of a scene where she is represented as an expert preparer and filler of this 'pipe', about which I do not intend to go into detail:

> She was, out and out, the very best filler of a pipe, I should say, in the four quarters of the globe. To see her put that chubby little finger in the bowl, and then blow down the pipe to clear the tube, and, when she had done so, affect to think there was really something in the tube, and blow a dozen times, and hold it to her eye like a telescope, with a most provoking twist in her capital little face, as she looked down it, was quite a brilliant thing. As to the tobacco, she was perfect mistress of the subject; and her lighting of the pipe, with a wisp of paper, when the Carrier had it in his mouth – going so very near his nose, and yet not scorching it – was Art, high Art[11].

---

10 DICKENS, *Christmas Books...*, pp. 198, 196.
11 DICKENS, *Christmas Books...*, p. 180.

Reading in this way would also enable us to understand why, when Tackleton comes on his bullying visit with the Fieldings, she seems to become nervous and lose the skill of filling the pipe, and why at the novel's end she is entirely on song again, sitting out the dance when she might have been expected to participate and staying in her husband's company by the hearth paying further attention to his 'pipe' and successfully lighting it once more.

To sum up then: *The Cricket on the Hearth* is perhaps unjustly neglected nowadays because it is assumed to be a mere conventional outpouring about domestic bliss conforming to the ideology of the Victorian bourgeois family when it in fact has rather more to say than meets the eye about sexual relationships, especially where disparity of age is concerned. It began to lose favour in the modernist period of rejection of Victorian values, represented in England most famously by the Bloomsbury group including Virginia Woolf – whose family had an historic antipathy to Dickens – and by Lytton Strachey's classic *Eminent Victorians*. Lenin too, according to Nadezhda Krupskaya, once walked out of a theatrical representation of *The Cricket on the Hearth* in protest at its sentimentality. Is it perhaps time to look at it – and the numerous dramatic versions and operas it gave rise to, including Zandonai's – with a fresh eye? In my final section I shall consider this possibility.

III

In my third and final section I shall provide a brief general sketch of the history of theatrical adaptations – particularly operatic adaptations – of *The Cricket on the Hearth*, and of the place in these of Zandonai's version. Of all Dickens's works, it has the richest and longest history on stage. Some of the main reasons for this are not hard to find: Dickens gave this story a particular form that would make it easy to adapt for dramatic performance. Tired of having his work, and in particular the Christmas books, pirated and often travestied in unauthorised dramatic adaptations for the stage, from which he received not a penny in royalties, Dickens gave this one an unmistakeable three-act structure (he named the three parts 'chirps,' after the sound made by the cricket) to make it immediately amenable to dramatization, and passed them ahead of publication – as soon as they were finished in fact – to his friend Albert Smith, who was thus able to open his authorised play on the very same day as the book appeared. But this did not prevent a welter of later

versions, of which Dion Boucicault's *Dot*, first produced in New York in 1859, but later enjoying long runs in London, was easily the most popular and influential.

The theatrical legacy includes four operatic versions written between 1873 and 1908. Italians came first and last – Gallignani wrote a version premiered in Genova in 1873, and Zandonai's is the last. In between came operas by the Hungarian Goldmark, premiered in Vienna in 1896, and by Alexander Mackenzie, the Principal of the Royal Academy of Music in London, though this latter was not performed until just before the first world war, which condemned it alas to oblivion thereafter. Later than all of these is Massenet's incidental music to a French dramatization of the story in 1904. Thereafter silence, and when Dickens operas took off again after the Second World War composers turned to other works – *A Christmas Carol* for example – rather than this now rather forgotten work.

So our first question might be: why in the first place are there so many more early *Cricket on the Hearth* operas than settings of any other works? An initial answer might run thus: first, as already noted, beause of the relative simplicity and clarity of structure of the Christmas Books in general, and this one in particular (how much harder it would be to turn a long or medium-sized Dickens novel into an opera – though Puccini, prior to tackling *Turandot*, seriously contemplated an operatic version of *Oliver Twist* centred as much on Nancy as on Oliver, to be entitled *Fanny*); and second, because of the central role of sound in this work.

The Cricket on the Hearth begins with a veritable symphony of sound. First a kettle is heard, then a clock, then the cricket itself, before a move shortly thereafter to the sound of Dot's clogs on the paving stones outside. John Cage would have loved such a collection of noises – his favourite music was traffic noise. It's no surprise that composers like Goldmark and Zandonai were tempted to imitate such sounds, whether or not they were in thrall to the aesthetic of *verismo* that prevailed in opera around the turn of the century, following the phenomenal success of Mascagni's *Cavalleria Rusticana* in 1890. But indeed, as far as the chirping of crickets is concerned, there was, as we shall see, a much longer musical tradition behind them.

I shall take you back here only to 1505, and the publication in Venice by Petrucci of a song by Josquin des Prez. It introduces some of the main reasons for reverencing the cricket as a household god:

El grillo è buon cantore
Che tiene longo verso.
Dalle beve grillo canta.

Ma non fa come gli altri uccelli
Come li han cantato un poco,
Van de fatto in altro loco
Sempre el grillo sta pur saldo,
Quando la maggior el caldo
Alhor canta sol per amore[12].

Unlike birds, the song tells us, who sing momentarily and then turn their attention to some other activity, crickets are long-winded, and tend to stay put in one place as they sing. Chirping away at their 'song' for considerable stretches, they convey the idea of constancy and are thus worthy to stand both as 'household gods' and as faithful lovers. Their penchant for heat – crickets require a temperature of at least 80 degrees Fahrenheit and so come indoors in winter to be as close to the hearth as possible – associates them in addition with salamanders. Able it seems to withstand fire, they can serve too as symbols of eternity.

Staying with musical tributes to the cricket, I now take you forward from Milton to 1825, and another traditional association of crickets announced in Schubert's song *Der Einsame*. It introduces the theme of the house cricket as a companion in solitude, in particular in the last verse of the poem by the *Biedermeier* Pomeranian writer Karl Lappe on which the poem is based:

Zirpt immer, liebe Heimchen,
in meiner Klause, eng und klein.
Ich duld euch gern, ihr stört mich nicht
Wenn euer Lied das Schweigen bricht
Bin ich nicht ganz allein[13].

But the danger of sentimentality surely lurks in musical versions of stories about domestic paragons. It may have invaded Karl Goldmark's version of Dickens's story, for he and his librettist seem to have read it in a more conventional way than that proposed here. Goldmark describes in his biography *Erinnerungen aus meinem Leben* how he looked in vain for years for the right libretto for a new opera: «Ich sehnte

---

12 The cricket is a good singer / He can sing very long / He sings all the time. / But he isn't like the other birds. / If they've sung a little bit / They go somewhere else / The cricket remains where he is / When the heat is very fierce / Then he sings only for love.

13 Go on chirping, dear crickets, / in my hermitage so narrow and small / I put up with you gladly, you don't disturb me; / When your song breaks the silence, / I am not quite alone.

mich nach einem Buche, einer Handlung mit einfachen, glücklichen Menschen. Ich suchte in dieser Richtung lange vergebens»[14]. And then, he tells us, at the beginning of 1894 the librettist Alfred Maria Willner (later contracted for Puccini's *La rondine*) came to him with his adaptation of *The Cricket on the Hearth*, and he knew he had found what he wanted: «ein Kreis einfacher, glücklicherMenschen am traulichen Herd, in Liebe verbunden, durch eine kleine, aufregende Handlung vorübergehend gestört, aber bald wieder gelöst, das Ganze vom Zauber des Märchens umflossen»[15].

Willner and Goldmark go all out then, it would seem, for treating Dickens's story as a hymn to *Kinder*, *Küche und Kirche*, simplifying the plot even more, for example, by leaving out Caleb Plummer and his blind daughter. Dot, I think, becomes a rather more conventional housewife-figure than she is in Dickens. She chides the cricket for simply chirping and shirking, not like herself, always busy keeping the hearthside clean. She is jealous of the grocer's wife opposite; her husband, unlike John, does not have to leave home to deliver the mail. Most especially, she envies the grocer's wife's brood of children, longing herself to give birth.

Dot's pregnancy, indeed, is a central motif in this opera. In its very first scene she appears on stage alone to sing the work's most famous number, *Ein Geheimnis wundersüss*, announcing that she is carrying a child. This fact is however to remain a secret until late on, when it will have an important part to play in the opera's happy dénouement. In this, Goldmark and Willner again depart from Dickens, where there is a baby from the start.

Dot is conventional too in her stereotyped coquettishness. In this work, she *deliberately* tries to make Peerybingle jealous to keep him on his toes. «Mein Eheweib ist eine Dirn» («my wife is a whore») – he declares bitterly, as well he might, given Dot's enthusiasm for the pearls Edward brings home from overseas, which again have no basis in Dickens. The cricket of course intervenes to assure him that Dot is a faithful wife, but here there is no hint of the violence he contemplates in Dickens, in keeping with Goldmark's downplaying of the 'temporary disturbance' in the domestic idyll he wishes to portray.

---

14 «I longed for a libretto with simple, happy people in it. I looked in this direction in vain for a long time».

15 «a circle of simple, happy people round a cosy hearth, bound together in love, temporarily unsettled by which is however quickly resolved, the whole thing infused with the magic of fairy-tale».

In the absence of any complete recording of a work that was quite popular in its day, it is difficult to assess whether the work's musical qualities made up for its saccharine libretto. All I will say here is that Mahler, who conducted *Das Heimchen am Herd* on a number of occasions, did not admire the work: he said that it «first opened my eyes to the banality of his music, its weakness and sentimentality».

Turning finally very briefly to the initial reception of Zandonai's version, in Genova and Nice, we find once more a regular stress on the word 'sentimental'. «What kind of character does Zandonai's music have?» is the rhetorical question posed by a reviewer in «Il Secolo» of the 18th February 1911 in response to the work's first performance in Genova, and it prompts the response that it is «simply idyllic and sentimental». Writing in «Le Figaro» on February 20, 1911, another reviewer of the opera's first performance in France wrote that its music is «very melodic, also sentimental».

Yet it could be that a revival of the Zandonai work would be the more likely to gain favour with contemporary audiences than a revival of the Goldmark. Contemporary reviews stress not only the sentimentality of his version (whose libretto by Hanau, incidentally, seems to me superior to Willner's, retaining a good deal more Dickensian detail) but also its modernity. It is a work «full of originality», writes a reviewer in Nice, and Davenay in Paris, quoted earlier, refers to «a knowing orchestration that ignores nothing modern without abusing it». As it now seems time to revise our conventional views of Dickens's story itself, perhaps it is also time to dust the cobwebs off *Il grillo nel focolare*, and give it a full public performance to test the waters in a period of reviving interest in turn-of the century Viennese composers like Korngold, Schreker and Zemlinsky, with whom Zandonai would seem to have at least as much in common as he does with his Italian *verismo* contemporaries. I am excited by the steps that the Zandonai foundation are taking in this direction, and pleased to have played a small part in galvanising the present initiative.

Federica Fortunato

UNA PARTITURA IN FILIGRANA

> For many years I have been interested in the various musical references in Dickens' works, and have had the impression that a careful examination of his writings would reveal an aspect of his character hitherto unknown, and, I may add, unsuspected. [...]
> [It] convinced me that there is, perhaps, no great writer who has made a more extensive use of music to illustrate character and create incident than Charles Dickens[1].

È nel primo centenario della nascita dello scrittore inglese che James T. Lightwood pubblica un lungo studio sulle relazioni tra la biografia di Charles Dickens, la sua opera e le varie declinazioni musicali in questa contenute o da questa derivate. Sappiamo della passione dello scrittore per Mozart e per i suoi quasi coetanei Chopin e Mendelssohn; della conoscenza diretta, tra gli altri, di Auber e Meyerbeer; della frequentazione assidua di club musicali; degli strumenti più o meno bene dominati (pianoforte, violino, fisarmonica) e dell'abilità canora; senza dimenticare le notevoli competenze musicali della sua famiglia: dalla

---

1 James T. Lightwood, *Charles Dickens and music*, Charles H. Kelly, London 1912, incipit della Prefazione; url: www.gutenberg.org/files/16595/16595-h/16595-h.htm. Professionalmente occupato in altri ambiti (educazione, lavori editoriali), Lightwood (1856-1944) fu appassionato di musica, organista di buon mestiere (in servizio regolare presso la chiesa wesleyana di St. Annes a Lytham, nel Lancashire), organizzatore del Dipartimento musicale della Methodist Publishing House per la quale compì ricerche relative all'innologia, fungendo da consulente e pubblicando opere su Samuel Wesley e raccolte di inni per il rito metodista.

2 Lungo tutta la sua lunga vita George Hogarth (1783-1870) si occupò di critica musicale per diversi periodici, fra i quali «The Morning Chronicle» all'epoca in cui anche Dickens vi lavorava e «The Daily News», il giornale fondato dal genero scrittore nel 1846. Come musicologo si occupò in particolare del teatro d'opera sia in Europa che in Inghilterra; la sua storia della musica in due volumi (New York, 1838) restò per molto tempo un manuale apprezzatissimo.

sorella Fanny, allieva della Royal Academy of Music, al suocero, George Hogarth[2], violoncellista, compositore, ma noto soprattutto come critico musicale.

Più interessante è la ricognizione degli elementi musicali presenti in un'opera paragonata a quella di Shakespeare[3] appunto per i pervasivi e spesso simbolici riferimenti al mondo dei suoni: strumenti, acustica ambientale (campane, versi di animali, orologi, ...), tradizione colta, ballate popolari. L'acribia amorosa di Lightwood si dispiega nell'individuazione delle citazioni sfociando in una sintesi catalogatoria a cui attingeranno molti studiosi successivi. Una lunga sezione finale raccoglie infine la musica che Dickens ha suggerito ad altri, non solo le opere derivate da racconti o romanzi, ma anche azioni sceniche, canzoni, ballabili ispirati a singoli personaggi[4].

La fervente comunità dickensiana avrebbe provveduto a completare ed aggiornare questa rassegna[5], riconoscendo a Dickens un prezioso apporto per un quadro sociologico della musica e dei musicisti inglesi nell'età vittoriana e un'impressionante conoscenza di quel repertorio folklorico destinato a diventare linfa essenziale per la ripresa della musica nazionale da fine Ottocento.

Negli ultimi decenni si sono moltiplicati gli studi sulle caratteristiche dello stile dickensiano con l'applicazione dei metodi di analisi linguistica; come prevedibile, il secondo centenario (2012) ha prodotto una cascata di nuove indagini e prospettive. Anche se la rilevazione di artifici retorici (particolarmente frequenti e peculiari della prosa del nostro autore) fa emergere alcuni tratti distintivi di tipo architettonico-musicale, è ancora grande lo spazio da esplorare rispetto ad uno specifico 'pensiero musicale' rintracciabile nella sua opera. Per molte ragioni *The Cricket on the Heart* si presta splendidamente ad essere esempio della fascinazione musicale sperimentata e proiettata da Dickens, con la ricerca di consapevoli evocazioni fonetiche ed ambientali, nonché nello stesso impianto narrativo.

---

3 «[...] Dickens's novels are almost as full of musical allusions as are Shakespeare plays»: così, sulle orme di Lightwood, si ribadisce in CHARLES CUDWORTH, *Dickens and Music*, «The Musical Times», vol. 111, n. 1528, June 1970, p. 588.

4 Per citare solo un paio di esempi: *The David Copperfield Polka*, *The Barnaby Rudge Tarantella*.

5 Ancora CUDWORTH, *Dickens...*, p. 590, seguito da contributi integrativi di appassionati, come si vede in una *Letter to the Editor*, firmata I.A. Copley, a «The Musical Times», vol. 111, No. 1530, Aug. 1970, p. 801.

Voci intorno ad un caminetto

Prendiamo in considerazione solo le primissime pagine del racconto, nelle quali non solo si raccoglie un virtuosistico concentrato di animazione sonora, ma la giocosa (disneyana, verrebbe da dire) descrizione d'ambiente sottende non banali valori simbolici e una forte relazione tra oggetti, personaggi, emozioni che anticipano e si riverberano sulla narrazione che segue; il tutto trovando coesione, riflesso, intensificazione nell'uso di invenzioni e procedimenti a chiaro carattere musicale.

La prima cosa da cui siamo investiti è la pluralità degli effetti sonori, il protagonismo degli oggetti realizzato soprattutto sul piano acustico. Non solo il Grillo, ma altri esseri inanimati contribuiscono a questo tessuto spirituale; se poltrona, pipa, caminetto difficilmente possono essere rappresentati attraverso i loro effetti sonori, altri invece vengono letteralmente 'messi in scena' da Dickens attraverso la loro specifica voce. Come scrive Michael Hollington nel suo saggio qui pubblicato:

> *The Cricket on the Hearth* begins with a veritable symphony of sound. First a kettle is heard, then a clock, then the cricket itself, before a move shortly thereafter to the sound of Dot's clogs on the paving stones outside. John Cage would have loved such a collection of noises – his favourite music was traffic noise. It's no surprise that composers like Goldmark and Zandonai were tempted to imitate such sounds [...][6].

Prima ancora di Cage, scontando il clima domestico e la melassa di buoni caratteri e buoni sentimenti i futuristi avrebbero potuto apprezzare questo bruitismo ante-litteram. Con una vera sinfonia avanti l'opera[7] Dickens mette in scena le voci di un'intimità energica e annuncia alcuni *Leitmotive*; con il geniale colpo di timpani («The Kettle began it!»[8]) segna la prima battuta di un preludio timbrico-narrativo, cattura l'attenzione del lettore scaraventandolo nel mezzo della situazione; scompiglia le attese di linearità narrativa; eleva l'oggetto (il bollitore) a provvisorio deuteragonista di Mrs. Peerybingle/Dot. Infatti, nonostante costei sia già in scena, le prime pagine hanno un valore ambientativo che va oltre lo sfondo d'azione: chi legge è immerso *ex abrupto* in un pae-

---

6 Michael Hollington, *Dickens to Zandonai*, p. 22 del presente volume.

7 In realtà più che di un'ouverture si tratta di un concerto, con solisti, contrasti ed autentica *vis* competitiva.

8 Per non pesare con continui riferimenti, indico complessivamente il passaggio preso in esame estratto qui dall'edizione Bradbury & Evans, London 1846, pp. 1-11.

saggio in cui ogni senso è sollecitato, quello tattile compreso (sensazioni di caldo/freddo e asciutto/bagnato).

In questo gioco sonoro si rischia di perdere la minuzia descrittiva riguardo alla cronometria e alla natura degli strumenti; il puntiglio comico con cui il narratore insiste nell'ordinare gli eventi (il bollitore 5 minuti prima della pendola e del Grillo) risponde alla stessa logica di umorismo, esagerazione[9], respiro epico con cui è costruito questo vero e proprio 'proemio'; Dickens fornisce un indizio di queste intenzioni e nello stesso tempo, con il riferimento alla storica ammiraglia della flotta britannica[10], prepara il parossimo acustico che segnerà il trionfo del Grillo.

Le voci degli oggetti vengono distribuite come su una moderna 'partitura d'ascolto', il che conferisce un senso progettuale alla loro successione anche ai fini di un complessivo risultato estetico: il fischio del bollitore (in teoria acuto, lineare, persistente, ma nel racconto scomposto, petulante, corposo), il segnale del cucù (melodicamente intervallato, puntuale, meccanico e qui 'organicamente' faticoso e complesso), l'emergere del Grillo (con l'iterazione ossessiva del verso qui trasfigurata in virtuosismo parossistico). Ma questi strumenti non si limitano a caratteri sonori identitari e separati; al contrario, le voci variano, interagiscono tra loro, si trasformano secondo una performance particolarmente animata e progressiva con un procedimento di antropomorfizzazione abituale in Dickens[11]. Il bollitore diventa «aggravating and obstinate», due aggettivi che, benché riflettano l'irritazione di Dot, non perdono una carica sonora e, forse, dei voluti rimandi ad una terminologia tecnica musicale; mentre le azioni successive («It was quarrelsome, and hissed and spluttered morosely at the fire») intensificano la presenza auditiva oltre che drammaturgica.

L'ambizione compositiva con lo sviluppo dei singoli interventi tim-

---

9 Per il tratto 'iperbolico', si veda Freya Johnston, *'Gigantic Domesticity': The Exaggeration of Charles Dickens* in *Dickens's Style*, a cura di Daniel Tyler, Cambridge University Press, Cambridge, England 2013 pp. 137-154.

10 «And the hull of the Royal George has never made half the monstrous resistance to coming out of the water, which the lid of that kettle employed against Mrs. Peerybingle, before she got it up again». Si coglie meglio lo scherzo eroicizzante ricordando che la mitica nave da guerra (metà del secolo XVIII) affondò con 600 uomini, in mare tranquillo e lontano da battaglie, per imprudenza di un ufficiale.

11 Molti saggi analizzano ed esemplificano ampiamente questo aspetto; per uno sguardo curioso e connesso con il tema di questo racconto, rinvio al capitolo *Bestiario dickensiano* in Francesco de Cristofaro, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Liguori, Napoli 2002.

brici e delle loro relazioni è tanto manifesta in questa parte dell'affresco sonoro da meritare una citazione quasi integrale:

> Now it was, that the Kettle, growing mellow and musical, began to have irrepressible gurglings in its throat, and to indulge in short vocal snorts, which it checked in the bud, as if it hadn't quite made up its mind yet, to be good company. Now it was, that after two or three such vain attempts to stifle its convivial sentiments, it threw off all moroseness, all reserve, and burst into a stream of song so cosy and hilarious, as never maudlin nightingale yet formed the least idea of. [...] With its warm breath gushing forth in a light cloud [...] it trolled its song with that strong energy of cheerfulness, that its iron body hummed and stirred upon the fire; and the lid itself [...] performed a sort of jig, and clattered like a deaf and dumb young cymbal that had never known the use of its twin brother.

«Pastoso[12] e musicale», il bollitore ha qui il suo momento di gloria, con il suo 'assolo' (dai prodromi di «gurglings» e «short vocal snorts» alla piena espansione nello «stream of song») e un'autentica incoronazione nel paragone vincente con l'usignolo. L'oggetto unitario si articola, autonomizzando le sue parti (il coperchio) e trasformandosi così in una batteria pop con tanto di piatto sospeso perduto gioiosamente nella sua danza saltellante.

Di un'attenzione quasi spasmodica per il dettaglio beneficia anche il «Dutch clock» che, oltre ad entrare nel nostro campo visivo con il suo quadrante, il palazzo moresco, il falciatore, è interprete di un processo di preparazione e di esplosione sonora degna di un personaggio a tutto tondo: la disquisizione sugli orologi olandesi («these rattling, bony skeletons of clocks») disegna una corporeità invadente ed anticipa la puntuale performance drammatica; presenza permanente nel panorama domestico attraverso il brontolio secco del meccanismo, entra di prepotenza segnando le sei («when a Cuckoo looked out of a trap-door in the Palace, and gave note six times») con «a spectral voice». Alla sofferenza della figurina traballante (il falciatore) che precede l'uscita del cucù fanno da pendant «a violent commotion and a whirring noise»: ogni dato acustico vale per se stesso e nella trama complessiva, ma anche convoglia, amplificandolo, il senso di sforzo, di rigidità, di complessità che contrasta con lo spensierato dinamismo del bollitore.

Solo ad ambiente già ben delineato e pieno di elementi scenici, vita, azione, entra in scena il protagonista, o meglio l'eroe eponimo. Dickens

---

12 In realtà *mellow* è termine così polivalente (contiene dolcezza, maturità, morbidezza) da sfidare una traduzione puntuale.

sottolinea questa epifania sonora che avviene (secondo quanto anticipato all'inizio) più di «full five minutes» dopo la prima nota eseguita dal bollitore. Per quanto articolatamente siano state rese le prodezze canore di quest'ultimo, con espressioni scaturite da una forte presenza fisica, l'apparizione esclusivamente vocale del Grillo (troppo minuscolo per essere visto) è resa con uno scroscio di accumulazioni e di iperboli:

> And here, if you like, the Cricket DID chime in! with a Chirrup, Chirrup, Chirrup of such magnitude, by way of chorus; with a voice so astoundingly disproportionate to its size, as compared with the Kettle; (size! you couldn't See it!) that if it had then and there burst itself like an overcharged gun: if it had fallen a victim on the spot, and chirruped its little body into fifty pieces: it would have seemed a natural and inevitable consequence, for which it had expressly laboured.

Se i passaggi precedenti avevano dato spazio ai singoli cantori, culminando con l'assolo del bollitore, adesso la potenza del Grillo dà il via ad una gara per la conquista dello spazio e dell'attenzione. Il minuto, invisibile insetto diventa dominatore per potenza (una voce che risuona per tutta la casa), qualità timbrica («shrill, sharp, piercing»), e soprattutto per ricchezza esecutiva con tutto un repertorio di trilli, tremoli, modulazioni, crescendi, effetti di spazializzazione.

> The Kettle had had the last of its solo performance. It persevered with undiminished ardour; but the Cricket took first fiddle and kept it. Good Heaven, how it chirped! Its shrill, sharp, piercing voice resounded through the house, and seemed to twinkle in the outer darkness like a Star. There was an indescribable little trill and tremble in it, at its loudest, which suggested its being carried off its legs, and made to leap again, by its own intense enthusiasm. Yet they went very well together, the Cricket and the Kettle. The burden of the song was still the same; and louder, louder, louder still, they sang it in their emulation.

L'idea di una musica diegetica è qui tutta contenuta nella pagina scritta; bollitore e Grillo provvedono al pieno dispiegarsi della sinfonia che non solo accompagna Dot nei suoi movimenti (controllare l'ora, guardare dalla finestra, ritornare a sedersi), ma aspira ad uno status pieno di musica di scena («the Cricket and the kettle were still keeping it up, with a perfect fury of competition»).

È ora il trionfo dell'onomatopea, un passaggio strabiliante anche nel colorato e anticonvenzionale muoversi della prosa dickensiana. Lo richiede, realisticamente, la frenesia della gara, ma soprattutto è dettato dal naturale culminare della narrazione, da una costruzione 'musicalmente' determinata.

> Chirp, chirp, chirp! Cricket a mile ahead. Hum, hum, hum-m-m! Kettle making play in the distance, like a great top. Chirp, chirp, chirp! Cricket round the corner. Hum, hum, hum-m-m! Kettle sticking to him in his own way; no idea of giving in. Chirp, chirp, chirp! Cricket fresher than ever. Hum, hum, hum-m-m! Kettle slow and steady. Chirp, chirp, chirp! Cricket going in to finish him. Hum, hum, hum-m-m! Kettle not to be finished.

Il passaggio mette insieme timbri, effetti ritmici, indicazioni esecutive, alternando le battute della partitura con passaggi descrittivi che, suonando come *nursery rhymes*, fungono ora da commenti ora da 'disposizioni sceniche'. C'è un muoversi spaziale che diventa progressivamente relazione stretta fra i due contendenti fino a mescolare e confondere i rispettivi versi in un duetto inestricabile:

> Until at last they got so jumbled together, in the hurry-skurry, helter-skelter, of the match, that whether the Kettle chirped and the Cricket hummed, or the Cricket chirped and the Kettle hummed, or they both chirped and both hummed, it would have taken a clearer head than yours or mine to have decided with anything like certainty.

Non manca la componente sinestetica sfruttata in modo poetico e quasi magico, tra l'inizio e la fine della performance del Grillo, la cui voce «seemed to twinkle in the outer darkness like a Star» e poi, unita a quella del bollitore, si fonde con la luce della candela e si proietta all'esterno incontro al padrone di casa:

> [...] the Kettle and the Cricket, at one and the same moment, and by some power of amalgamation best known to themselves, sent, each, his fireside song of comfort streaming into a ray of the candle that shone out through the window; and a long way down the lane.

Dot e John

Benché non sia sorgente di altrettanto individuate sonorità, del concerto d'apertura Dot è comunque parte integrante; non con le parole, ma con l'indaffararsi e nella dialettica emotiva con gli oggetti la banalità del gesto si trasfigura e trova una congrua posizione in partitura, ora rappresentata ora implicita o riflessa nel rapporto con le cose. Proprio il risuonare dei suoi passi apre la consequenzialità delle azioni sonore: facendola uscire nel crudo crepuscolo «clicking over the wet stones in a pair of pattens[13]», Dickens non lascia nulla al caso specificando il tipo

[13] *Pattens* sono zoccoli di legno da indossarsi sopra altre scarpe, molto spessi, con

di calzatura particolarmente risuonante (ferro contro pietra). Non sappiamo come si realizza auditivamente il suo perdere la pazienza («she lost her temper or mislaid it for an instant») nel bagnarsi con l'acqua fredda, ma mentre l'autore divaga richiamando la spiacevole sensazione, possiamo immaginare a piacere qualche gesto vocale; ugualmente non semantico è il successivo intervento, quando, restaurato il buon umore, si siede ridendo di fronte al bollitore impertinente.

Il canto delle cose non è solo evento sensibile (elemento acustico ed espressione di vita propria delle presenze domestiche), ma è dotato di valore comunicativo e soprattutto simbolico. Nella generosa, scoppiettante, fantastica animazione degli oggetti-totem si nasconde anche il contrapposto simbolismo di uno dei temi profondi della novella: la dinamica tra la giovinezza propositiva, ilare, estroversa di Dot e l'età più avanzata di John con la sua paziente protettività ma anche i suoi limiti e rovelli.

«[...] this song of the kettle's was a song of invitation and welcome to somebody out of doors»: chiaramente un'estensione della carica materna e sensuale di Dot, il bollitore promette nutrimento e calore senza rinunciare ad un continuo prorompere di energia non domita. Simbolo di accoglienza, rassicurazione e cura, nonostante l'imprevedibilità monella che le dona centralità, ha anche una funzione 'ordinativa', espressiva e persino fàtica (come nella precedente citazione): scandisce i ritmi familiari, anticipa al lettore la conoscenza del secondo personaggio, dà il benvenuto a chi arriva dal freddo e dalla fatica.

Benché affidato a poche righe, anche l'ingresso in scena di John Peerybingle è annunciato da una varietà di gesti sonori: con «the wheels of a cart, the tramp of a horse, the voice of a man, the tearing in and out of an excited dog» il mondo esterno si presenta con la definizione del mestiere (il carretto, il cavallo) e con la vivacità di interazione tra l'uomo e gli animali. È peregrino collegare le ruote del carro (strumento di lavoro, quindi reddito) ai meccanismi sferraglianti della pendola? Un 'John-clock' mette insieme razionalità, legnosa sicurezza e predittività; come quel «whirring noise» che precede il suonar dell'ora rendeva manifesto il lavorio nascosto degli ingranaggi meccanici, i suoni che ne annunciano l'arrivo diventano anche 'suono identitario' per la solida e paterna figura del marito di Dot. E la tempesta emotiva tutta interiore che si svolgerà in seguito assimila la psiche ad un meccanismo rigoroso

suola rialzata su un anello di ferro, utile per preservare dal terreno fangoso o bagnato.

ma sofferente che si manifesta nel piccolo falciatore segna-secondi («[it] had his spasms, two to the second, all right and regular. But, his sufferings when the clock was going to strike, were frightful to behold»).

Effetti di prosa

Le prosa dickensiana è così densa di giochi fonetici da indurci a gustare l'effervescenza spontanea (quasi autogenetica) degli effetti più che ad ammirare sapienza retorica e costruzione razionalmente programmata. Anafore, accumulazioni, allitterazioni, assonanze, pseudo-anagrammi, concentrazione di rime interne difficilmente riconducibili a casualità: sono tutti strumenti per dare corpo sonoro alle cose e alle emozioni[14].

Per fermarci alle prime righe del racconto, ne è un esempio quello «slippy, slushy, sleety sort of state» dove non solo l'allitterazione, ma la selezione di effetti liquidi e vischiosi rendono in modo auditivo e tattile la fluidità sgradevole del fiotto d'acqua fredda sulle gambe di Dot. Se in questo caso (tipicamente dickensiano) il gioco fonico è esibito spiritosamente, la forza dell'artificio retorico sta spesso invece nel suo farsi dimenticare dietro il prevalere semantico, come nel passaggio prima citato («mellow [...] musical», «short [...] snorts» a loro volta rimanti con «throat», e così via). Nello stesso paragrafo l'idea sia di sonorità che di vera musicalità viene ribadita attraverso una serie di lemmi acustici o allusivi che vanno dall'onomatopeico, e plebeo, «gurglings» a «vocal» fino all'acme di «stream of song» e alla nobiltà del «nightingale».

Sempre legato alle intemperanze del bollitore, ma di tipo vocalico, è l'inizio di uno dei paragrafi successivi: «So plain too! Bless you, you might have understood it like a book – better than some books you and I could name perhaps», gioco linguistico gratuito al limite del *limerick*.

Un concentrato di artifici poetico-retorici si trova poco dopo, a livello non di canto, ma di contenuto dello stesso; il mondo freddo e nemico che il bollitore è chiamato a contrastare viene evocato con un'accumulazione di immagini-enunciati con rima («where the sun and wind tog*ether*; set a brand upon the clouds for being guilty of such w*eather*»), metro (trocaico: «and the widest open country [/] is a long dull streak

[14] Vedi Garrett Stewart, *Dickens and langua*ge, in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, a cura di John O. Jordan, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 136-151.

of black»), ancora rima («and there's hoar-frost on the finger-post»), allitterazione («and thaw upon the track»), chiasmo («and the ice it isn't water, and the water isn't free»).

L'aggettivazione è un altro ambito in cui Dickens esercita una consapevole selezione paradigmatica a fini sinestetici; frequente è l'uso di termini polivalenti, con carica derivata dall'impronta sonora. Pensiamo, ad esempio, al «crisp fire» del caminetto che, parlando di vivacità (movimento), è anche dotato di un *quid* tattile-auditivo, quel 'croccante', che rende manifesto il crepitio della fiamma, neutralizzando (o giocando sul contrasto con) il possibile valore figurativo di 'gelido'.

Nessuna categoria grammaticale sfugge alla ricerca polisemica: si ricordi l'uso del verbo «to chime» all'affacciarsi del Grillo: non «did chirp, sing, ...», ma il termine che contiene sia il senso di ripetizione monotona (propria dell'ortottero), sia il doppio rinvio al segnale neutro (quello di una pendola, per esempio) e alla festosità/solennità (entrambe in qualche modo incarnate dal bollitore).

È ben conosciuta l'arte di Dickens nel connotare (ed eternare) molti dei suoi personaggi concentrando nel nome stesso un reticolo di rimandi fonico-semantici. Se emblematici sono Pip di *Hard Times* o l'antonomastico Scrooge, nel *Cricket* abbiamo ai due opposti caratteriali Dot[15] e Tackleton: un punto che sembra sfuggire bonariamente da ogni parte, la prima indossa il soprannome che ne definisce una qualità fisica, ma il secondo *è* il suo cognome (o a questo è condannato) il cui alone semantico sembra derivare da qualcosa di più profondo che non una radice allusiva[16]; lo schioccare delle occlusive corrisponde a secchezza d'animo, impenetrabilità a quanto esuli dall'utilitaristico, malignità e sfruttamento in ogni suo rapporto umano. Oltre ad essere l'unico personaggio attivo[17] a cui viene negato il nome proprio, Tackleton emerge legnosamente in un cast dove i cognomi risuonano di liquide e di nasali (Peerybingle, Plummer, Fielding e, nonostante il significato non lusinghiero, persino la piccola Slowboy).

Per Dickens descrivere l'ambiente e le sue creature significa renderli vivi ai sensi del lettore, dare loro voce caratterizzata; per questo sembra plasmare il suo linguaggio ad immagine e somiglianza dell'oggetto, non solo mimandone il suono e il carattere, ma creando così una 'tona-

---

15 GIUSEPPE CALLIARI, *Più di un puntino di imbarazzo*, nel presente volume, pp. 279-283.

16 Sentiamo risuonare *tacky* (appiccicoso) e più ancora il chiocciare sarcastico di *cackling*.

17 La poco nominata Mrs. Fielding ha un ruolo muto.

lità' d'impianto con le modulazioni richieste dai cambi anche repentini delle atmosfere. La distanza di 'tono' (vogliamo dire di 'modo'?) di *Chirp the Second* rispetto agli altri due capitoli ne è un caso esemplare.

Questioni di architettura

Circoscrivere la musicalità di questa pagina iniziale ai soli effetti fonici di superficie non renderebbe giustizia a quello che possiamo definire un procedere musicalmente ispirato; insieme al fitto emergere di 'immagini acustiche' la qualità sonora[18] diventa significativa anche nelle altre dimensioni. A partire dalla forma generale. Che il canto (o almeno la sua traccia) sia la cifra della novella entro un'ispirazione magico-poetica è segnalato già a partire dalla denominazione dei capitoli (*Chirp the First*, *Chirp the Second*, *Chirp the Third*): oltre al valore di presidio familiare, l'invisibile protagonismo del Grillo scandisce l'azione dall'interno, con la presenza reale o fanstasticamente trasfigurata, e nelle sue grandi sezioni narrative[19]. Un verso in natura così monotono da essere difficilmente riconducibile al concetto di melodia viene quindi elevato da onomatopea infantile a presenza pervasiva su più livelli, dall'ordine della narrazione, alla 'voce scenica', all'evocazione di valori etici e metafisici.

Voci di presenze non umane, ma animate fino all'antropomorfismo, tracciano dunque binari di senso e linee strutturali. I tre 'solisti' annunciati immediatamente nel periodo di apertura, insieme al fittizio contrasto del loro ordine di apparizione, costituiscono lo scenario secondo una forma di mitologia d'arredo familiare in Dickens; e ritornano (almeno due di loro) a concludere il racconto. Partecipano alla costruzione di un tema (l'armonia minacciata e ricomposta del nido domestico) che si forma da indizi (incisi tematici), dettagli quasi comicamente minori, fili non immediatamente percettibili nella loro unitarietà.

Restando nell'ambito dell'organizzazione a grandi campate, azzar-

---

18 Ricordiamo che nella ricca e fortunata attività di *readings* (letture pubbliche dei suoi racconti e romanzi, adattati a questo scopo) Dickens, straordinario *performer* dei suoi scritti, avrà sicuramente valorizzato questo aspetto.

19 Analogo procedimento era apparso nei racconti 'natalizi' precedenti con i cinque *staves* (strofe) in cui si divide *A Christmas Carol* (1843) e i quattro rintocchi di *The Chimes* (1844), a sua volta caratterizzato dal dato simbolico-sonoro e aperto con un altro esempio di sinfonia («It has an awful voice, that wind at Midnight, singing in a church!»); in questo precedente, lontano da una originalità gratuita, il succedersi regolare dei rintocchi (Chapter I - *First quarter*, ...) evidenzia inoltre la dilatazione temporale, il tempo magico-onirico della notte di S. Silvestro.

do anche questa osservazione: prendendo ad unità la prima parte fino all'arrivo di John, il culmine 'musicale' (duello canoro tra bollitore e Grillo) avviene in corrispondenza della sezione aurea, come se in questo preludio all'azione Dickens avesse calcolato la parabola degli effetti distribuiti in un tempo che è insieme narrativo e sinfonico.

A livello di costruzione del periodo, il procedere è spesso circolare, interrotto, deviante, segnato da ripetizioni funzionali all'imporsi di un ritmo affabulatorio; come in certi racconti popolari, l'autore emerge in prima persona senza altro scopo che dare una vivacità 'dialogica' all'esposizione con effetti che si possono ricondurre a procedimenti musicali come nell'*alternatim* delle antagonistiche prime battute:

The kettle began it! what Mrs. Peerybingle said. Mrs. Peerybingle may leave it on record to the end of time that she couldn't say which of them began it; The Kettle began it, full five minutes by the little waxy-faced Dutch clock in the corner, before the Cricket uttered a chirp.	*Don't tell me* *I know better.* *but, I say the Kettle did. I ought to know, I hope?*

Multiple strategie narrative sembrano concentrarsi appunto nell'Ouverture: a stringhe di brevi proposizioni (ritmo spezzato) seguono lunghi periodi dalla sintassi comicamente involuta; e poi innecessarie iterazioni, svolgimenti scherzosamente paratattici, «inutile diluizione ipotetica»[20] parlano di una ricerca ritmica e compositiva ispirata al principio di *variatio* come se l'autore fosse disposto alla gratuità denotativa pur di realizzare un'intenzione musicale.

In termini retorici per posizione, ribadimento, elaborazione «The Kettle began it!» appare la *propositio*, l'idea-base; e non si può negare che gli elementi classici della *dispositio* ci siano tutti (ben assimilata era da Dickens la lezione della grande oratoria del secolo precedente). Ma l'enunciato, banale e immaginifico insieme, si presta bene ad essere assimilato ad un motto musicale; il fatto in sé non conta, ma il sintagma motivico è dato e ritorna avvolgendosi in varie posizioni all'interno dei periodi fino alla variazione combinatoria (un chiasmo? una retroversione?) che conclude questa pseudo-dichiarazione narratologica:

> I should have proceeded to do so in my very first word, but for this plain consideration–if I am to tell a story I must begin at the beginning; and how is it possible to begin at the beginning, without beginning at the Kettle?

[20] DE CRISTOFARO, *Zoo di romanzi...*, p. 169.

Nella pirotecnica sintassi dickensiana, spesso frammentata in movimenti divergenti, opportunamente c'è chi rintraccia un'anticipazione del pensiero cinematografico: piroette cronologiche, rapidi spostamenti di focus, giochi tra dettaglio iperrealistico (primissimo piano) e piano lungo sull'ambiente. Senza troppo precorrere i tempi, l'analogia con il comporre musicale offre ancora maggiori strumenti analitici: oltre agli aspetti timbrici, ritmici, dinamici, di tessitura e di forma di cui ho isolato qualche esempio, anche il riemergere tematico di effetti accessori è conferma di queste corrispondenze.

Riprese

Senza voler insistere sugli elementi di ciclicità rintracciabili nella novella, segnalo un paio di passaggi in cui i solisti del preludio ricompaiono con funzione di commento sonoro. In *Chirp the First*, dopo un cambio di atmosfera («The manner and the music were quite changed. The Cricket, too, had stopped») e dopo la rottura emotiva («commotion») seguita al primo svelamento di Edward, la normalità ritorna con la ripresa dei piccoli riti familiari (caricamento della pipa, sistemazione dei due coniugi davanti al focolare), sottolineata dalle voci note («And the Cricket and the Kettle, tuning up again, acknowledged it!») a cui altre anime domestiche si uniscono (fuoco e pendola). Non rinuncia Dickens ad un effetto *refrain* con cui protrae l'arredo acustico della scena («and as the Dutch clock ticked, and as the red fire gleamed, and as the Cricket chirped [...]»), trapassando nel primo momento fantastico del racconto, l'ingresso del Genio del Focolare e della Casa e delle molte forme di protettori domestici («Household Gods»).

Non c'è posto invece per canti gioiosi nell'ambiente materialmente desolato di *Chirp the Second* (la misera casa Plummer), dove la musica del Grillo è diventata un ricordo anche se non è svanita la fiducia nelle «Voices in which the Spirits of the Fireside and the Hearth address themselves to human kind».

Nell'ultimo capitolo tre *Chirps* si integrano alla narrazione suggellando la scena finale nella riconciliazione delle voci contendenti: «Hark! How the Cricket joins the music with its Chirp, Chirp, Chirp; and how the Kettle hums!». Una simile cornice sonora chiude circolarmente la narrazione come la sigla per un *happy end*. Una chiusura esteticamente coerente da cui tuttavia Dickens prende le distanze; dopo essere continuamente entrato e uscito in prima persona nel corso del racconto (con incisi, ammiccamenti, divagazioni), l'autore esce dalla scena, anzi fa re-

cedere l'ultimo fotogramma conferendo a tutto il racconto un carattere di fantasia, circoscrivendolo ad un *morality play* che riconcilia il doppio piano tra favola e realtà. Scrittore e lettore restano soli come la piccola fiammiferaia allo spegnimento dell'ultimo zolfanello: «[Dot] and the rest vanished into air, and I am left alone. A Cricket sings upon the Hearth; a broken child's toy lies upon the ground; and noting else remains». Il Grillo continua il suo canto sul caminetto, ma con un segno opposto: quello che era stato un simbolo di vitalità capace di oltrepassare le caratteristiche fisiche dell'insetto impregnando tutta la casa della sua carica augurale, qui sembra ridursi alla pallida ombra che avevamo intravisto nella desolazione di casa Plummer.

Trasposizioni

Impossibile e forse futile capire se e quanto i diversi compositori dedicatisi a questo soggetto siano stati colpiti dalla qualità musicale del linguaggio e dell'impianto dickensiani e quanto ne abbiano voluto assimilare qualche elemento. Anche senza l'approccio all'originale, l'evocazione acustica e la pervasività onomatopeica restano nelle traduzioni, nonché nei libretti. Senza addentrarci nella ricerca dei riflessi in musica di altri oggetti/personaggi sonori, la traccia acustica del Grillo è così determinante e attesa da non poterne prescindere. L'inciso spiritoso in cui Goldmark trasferisce la meccanicità monocorde della lunga autopresentazione del Grillo suggerisce la durata e un saltellare spaziale attraverso modulazioni e passaggio su diversi registri. Nelle musiche di scena per la commedia di Francmesnil Massenet è più interessato a sottolineare l'ambientazione morbida ed affettuosa di casa Peerybingle o i tratti meccanici nella casa dei giocattoli; tuttavia quando il Grillo interviene sponaneamente (n. 6, per tutto il finale dell'atto I) o viene interpellato con angoscia da John (n. 17, «Chante, Grillon, chante!», atto III, scena 3°) utilizza un chiaro procedimento imitativo fondato sulla ripetizione di pochi elementi: pedali in note staccate e veloci trame di terza minore. Alexander Mackenzie è esplicito: sulle prime battute dell'Introduzione, accanto all'indicazione *Allegro vivace*, l'incipit letterario «The Kettle began it!» non lascia dubbi sull'intenzione onomatopeica del breve inciso che permea tutta la prima parte: tre note dall'articolazione vispa (quasi un mordente in semitono), disseminate in crescendo, ostinato, progressioni.

La successione ossessiva delle acciaccature nel registro acuto con cui Zandonai apre la sua partitura sono forse la resa più realistica del

noto frinire; uscendo dai confini della trasposizione musicale del 'cri-cri', richiamo questa osservazione contenuta in una competente recensione della 'prima' torinese:

> [...] questa musica, che rivela uno studioso abilissimo e pieno di gusto aristocratico, produce un effetto piuttosto visivo che fonico, lasciando in chi l'ascolta la sensazione di aver visto, con gli occhi abbagliati, tesori di ricami, di arabeschi, di filigrane incandescenti, scintillanti nella compagine di un'opera luminosa[21].

Nell'incontro tra Dickens e Zandonai sembra di vedere riflesse specularmente caratteristiche non comuni: dove lo scrittore con mezzi linguistici crea un mondo anche pienamente sonoro, il giovane compositore raggiunge un risultato sinestetico che prescinde dalla ricerca multimediale di compositori del primo Novecento.

Della qualità musicale della prosa dickensiana erano consapevoli già i contemporanei, come testimonia Thomas Carlyle: «I truly love Dickens; and discern in the inner man of him a tone of real Music which struggles to express itself»[22]. Nel carattere 'sinfonico' del *Cricket*, o almeno del suo inizio, quello sforzo di espressione di cui parla Carlyle mostra in pieno il suo carattere vulcanico e letteralmente poietico.

La dimensione del 'pensare in musica' (dagli artifici della retorica all'ambito dei riferimenti intertestuali e dei procedimenti tecnico-costruttivi) può favorire uno sguardo creativo nel maneggiare l'inesauribile ricchezza della lingua e dello stile di un autore apparentemente così immediato. Sempre utile, per Charles Dickens un approccio multiplo e creativo è indispensabile, come ci avverte uno dei suoi più accreditati studiosi: «Dickens and the language: one of the great love-matches of literary history, with a bottomless dowry to loot»[23].

---

21 E.A.B., *«La 1ª rappresentazione della commedia musicale Il Grillo del focolare» del M° Ricc. Zandonai al Politeama Daniele Chiarella*, in «Gazzetta del popolo», 29 novembre 1908; in questo volume a pp. 409-411.

22 Lettera di Carlyle a John Forster, 6 giugno 1844 in *Dickensiana: A Bibliography of the Literature relating to Charles Dickens and his Writings*, compilato da Frederick G. Kitton, Haskell House, New York, 1871 [1886], p. 407.

23 STEWART, *Dickens and langua*ge, p. 136.

David Chandler

GIUSEPPE GALLIGNANI AND THE BEGINNINGS OF DICKENSIAN OPERA

Giuseppe Gallignani (1851-1923) is one of those unfortunate artists remembered more for his death than his achievements. Dismissed from his post as the long-serving director of the Milan Conservatory by the Fascist authorities, Gallignani committed suicide: a tragedy arousing the ire of Toscanini, who made his feelings known in no uncertain terms to those he considered responsible[1]. But Gallignani had enjoyed a distinguished career as a musical administrator and composer of sacred music, and though his attempt to establish himself as an opera composer was largely unsuccessful, he had, as a very young man, working as a music teacher in Genoa, claimed an outstanding 'first': writing both words and music of the world's first opera based on a story by Charles Dickens. His *Grillo del Focolare*, adapted from *The Cricket on the Hearth* (1845), was premiered at the Sala Sivori theatre, Genoa, on 27 January 1873.

Given that Gallignani was not even born until Dickens's literary career had reached its midpoint, the pioneering nature of this achievement can easily seem surprising. But Britain, the country which might have been expected to take the lead in operatising Dickens, lacked the cultural apparatus and incentive to take this step. The school of so-called 'English Romantic opera' that commenced with John Barnett's *The Mountain Sylph* (1834), and thus coincided almost exactly with Dickens's literary career, showed little interest in novelistic adaptation and none in stories of contemporary English life[2]. The debased but still popular

---

1 Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, Weidenfeld and Nicolson, London 1987, pp. 34-35.

2 English Romantic opera is closely related to the pan-European 'Grand Opera' tradition with its preference for subjects of historic interest and/or exotic appeal.

'burletta' tradition had accommodated some of Dickens's stories in the 1830s and '40s, presenting them in mainly spoken dialogue with a seasoning of song, but even the most musical of them, W. T. Moncrieff's *Sam Weller; or, The Pickwickians* (1837), stands as a distant ancestor of the later Dickens musicals, not the operas. The United States, probably the country after Britain most interested in staging Dickens, similarly had no native tradition of opera capable of accommodating Dickens's stories, and when American writers and composers did get around to setting Dickens to music in the 1860s and '70s, their adaptations took the form of burlesque and pantomime[3]. Thus, unlikely as it might seem at first, when Gallignani looked at Dickens's work with an aspirant opera composer's eye, presumably in 1872, he had the field very much to himself.

But what made Gallignani interested in Dickens? The great English writer was still little known in Italy[4], and nineteenth-century Italian opera had no more partiality for typically 'Dickensian' material than English opera. There is certainly a distinct and important possibility that Gallignani was personally enthusiastic about Dickens, but it seems unlikely that he would have judged the novels to contain operatic potential were it not for the particular and unusual context in which he composed his *Grillo del Focolare*. It was put on for three performances at the Sala Sivori in January and February 1873 as the first in a series of small-scale operas, or 'operettas' as they were billed, played to raise money for charitable concerns. The profits from Gallignani's work went to the Genoa Institute for the Blind, a fact acknowledged with a large bouquet of flowers on what was obviously an emotional last night, 17 February[5]. As Dickens was mainly known in Italy for his Christmas books – *A Christmas Carol* having been translated in 1852, *The Chimes* in 1855, and *The Cricket on the Hearth* in 1856 – all of which were designed to inspire a spirit of seasonal kind-heartedness and charity in the reader, it is rea-

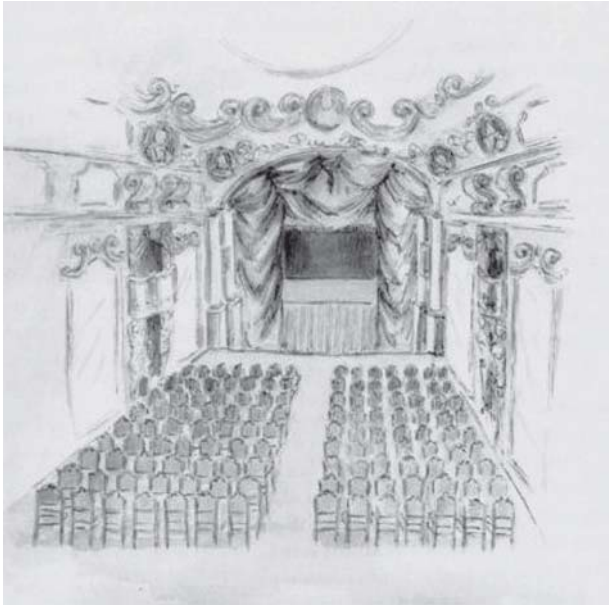
---

This explains why the novels of Dickens's friend Edward Bulwer-Lytton proved far more attractive to opera composers than Dickens's own (Wagner's *Rienzi*, composed as early as 1840, is just the most famous of the Bulwer-Lytton operas).

3 For the early British and American musical theatre treatments of Dickens, see my *Singing Dickens: Part I – Musical Theatre Adaptations, 1837-1873*, «The Dickensian» 109/2 (summer 2013), pp. 127-142; and *Singing Dickens: Part II – Musical Theatre Adaptations, 1873-1889*, «The Dickensian» 109/3 (winter 2013), pp. 247-260.

4 See Carlo Izzo, *Dickens in Italy*, Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche Università di Parma, 1974, pp. 119-128.

5 «Gazzetta di Genova», 18 February 1873.



Reconstruction of the interior of the Sala Sivori as it appeared in the late 1800s.
Drawing by Tiziana Speranza. Reproduced by kind permission of Tiziana Speranza and Piero Pruzzo.

sonable to conclude that Gallignani judged Dickens particularly suitable for a charity event. The fact that *Il Grillo del Focolare* does not appear to have been performed anywhere else supports the assumption that it was composed quite specifically for the charity programme in which it appeared.

The Sala Sivori context shaped Gallignani's work in other ways, too. It was a tiny theatre named after the once legendary Genoese violinist, Camillo Sivori (1815-94), who played in the inaugural concert at the end of 1869[6]. The theatre was opened and managed by Giuseppe Bossola (1829-1916), a friend of Sivori, who had come to Genoa in 1856 and established himself as a composer, orchestra director, concert organizer and piano retailer. An annex of the Spinola Palace, the Sivori, though built as a private theatre, had subsequently been converted into stables, and extensive renovations were required before it could be restored to something akin to its original function. Bossola wanted the Sivori to be artistically, though not socially, exclusive, and worked hard to get star performers to play there, originally conceiving of it more as

[6] Information about the Sala Sivori is from Piero Pruzzo's invaluable study, *La Sivori: Una sala storica di Genova da tempio della musica a centro polifunzionale* (Genoa: Provincia di Genova/AGIS Liguria, 2002). Pruzzo does not mention *Il Grillo del Focolare*.

an intimate concert hall. Gradually, though, there was a shift toward small-scale theatrical performances, magic lantern shows and the like, and in the early 1900s the Sivori was converted into a cinema. Tiziana Speranza's drawing, based on early descriptions, gives a good idea of how the Sivori appeared in 1873, when *Il Grillo del Focolare* was performed there. Gallignani, then, needed to produce a work very small in scale, and, ideally, one that would encourage charitable thoughts and even, perhaps, touch on the theme of blindness.

The small scale requirement was the one that would, seemingly, eliminate any Dickensian possibilities, for the greatest obstacle to the development of Dickensian opera has been the extraordinary intricacy of Dickens's plots and the sheer number of characters who do something significant in his novels. Yet Gallignani unerringly selected the Dickens story both most suited to operatic treatment and susceptible to adaptation on a very small scale (its closest rival in this respect was the following Christmas book, *The Battle of Life*, but as this was one of Dickens's least successful stories it is understandable why it has never been adapted as an opera). A striking demonstration of Gallignani's astuteness is the fact that – as the present volume demonstrates – three more *Cricket* operas had been composed by 1908, and a fourth had been written, but not composed[7]; remarkably, all these appeared before any other Dickens story was adapted as an opera. The *Cricket*'s principal attraction to Gallignani and his successors was clearly the unusual (for Dickens) compactness and tidiness of the plot, with its straightforward emotional shape (happiness: crisis: happiness). Other key attractions were the economic distribution of the main roles (three young women, three older men, one younger man), the limited number of locations (which can be easily reduced to two: the Peerybingles house, and one other), and the story's simple, homely charm.

Such a statement inevitably suggests that *The Cricket on the Hearth* was easy to adapt, but this was not the case. Gallignani and his successors had to overcome some quite difficult obstacles that Dickens had

---

7 At some point in the mid-1890s, Francis C. Burnand wrote a libretto based on *The Cricket on the Hearth*. Very little is known of this, but B. W. Matz, editor of «The Dickensian», later reported, in an obituary notice, that «Sir Francis C. Burnand prepared an operatic book from *The Cricket on the Hearth*, for which Edward Solomon was to write the music. Owing to the death of the latter it was abandoned». See *Sir Francis C. Burnand*, «The Dickensian» 13, 1917, p. 159. Some idea of the work's style and intended audience can be obtained from *Pickwick* (1889), a 'dramatic cantata', an earlier collaboration between Burnand and Solomon.

placed in their way. The central narrative thread of Dickens's story is supplied by the miserly Tackleton's impending marriage to the reluctant and much younger May Fielding, who is rescued from him at the eleventh hour by her old lover, Edward Plummer. Tackleton experiences a very late, Scrooge-like conversion and reconciles himself to the loss. This simple sequence of events supplies the ground for everything else that happens, but, making things difficult for adapters, Dickens shows little interest in the Tackleton-May-Edward plot. May hardly appears in the story at all, while Edward, though present, is disguised as an old man, and for most of the story is a witness of events rather than a participant. The most obviously dramatic action in this plot, Edward's marriage to May even as Tackleton is on his way to the church, is not described at all, and the reader only discovers what has happened when Edward and May turn up as man and wife at the end. Dickens's real interest is, instead, in the impact of the disguised Edward's arrival on the idyllic marriage of John Peerybingle the carrier and his much younger wife, Dot. Edward, disguised, reveals who he really is to Dot (as the reader discovers at the end), drawing her into a clandestine communication which her husband sees and misunderstands. In Dickens's telling of the story, the dramatic crisis is not whether May can be rescued from marriage to Tackleton, but whether John can conquer his suspicion of his wife, and desire for revenge. But this is an internal crisis which seems on the whole better described in prose than enacted on stage. The other strand of Dickens's story is focused on Edward's blind sister, Bertha, who lives in a fantasy world because of her father's well-meaning lies, but she does not obviously add to the dramatic possibilities of *The Cricket*.

When *The Cricket on the Hearth* first appeared in 1845, there was the usual rash of theatrical adaptations in Britain but none of them enjoyed enduring success. In fact, in the period before opera composers turned their attention to the work there was only one really proven stage version: Dion Boucicault's *Dot* of 1859. When the British «Athenaeum» came to notice *Dot*, the reviewer pointed out that it «differ[ed] from preceding adaptations» in that Boucicault had dealt «freely and dramatically with the story ... thus avoiding that obscurity and mystery which, in its original state, were calculated to puzzle rather than to please an audience»[8]. In general, Boucicault shifted the focus of the story much more towards the May-Tackleton-Edward plot, a shrewd move in terms

[8] «Athenaeum», 19 April 1862, p. 536.

of generating continuous dramatic interest. In *Dot*, May Fielding becomes a principal character, introduced in the first act agonizing over whether she should fulfill her engagement to Tackleton. Similarly, the audience is made aware of who Edward is early on, and knows why he has adopted his disguise. The operatic versions mostly follow Boucicault's general change of emphasis, not, I suspect, because of any direct influence, but because the change was forced by theatrical considerations.

Gallignani's skilful adaptation is the exception, though: either because of the very small scale on which he was working, or because he was attempting to be as faithful to Dickens as possible, he kept the focus very much on John and Dot. He clearly and crucially recognised that the Tackleton-Edward-May plot is simply a structural device to provide a narrative shape, a mechanism to reveal the depth of love in the Peerybingle marriage, and therefore, to a large extent, reducible to a number of offstage events registered rather than portrayed. This recognition allowed him to reduce the story to operetta proportions with remarkable ease. In his version, there are, with the sole exception of the drinking chorus (possibly made up from the musicians), just three singing parts – Gianni (John), Maria (Dot), and Tacleton [sic] – with a silent role for an unnamed 'stranger' (Edward). Gallignani's three little acts, or 'Parti', faithfully reproduce Dickens's three 'Chirps', with Maria's conversation with the stranger in Parte 2 and the stranger's driving past the Peerybingles' house with Marina (May) in his carriage in Parte 3 taking place offstage. The only significant change Gallignani was obliged to make was to relocate the party in Parte 2 from the Plummers' house to Tackleton's: an economical decision, required by the omission of Bertha and Caleb, which tightens and strengthens the plot. Altogether, it is remarkable how much this stripped-down version seems to capture everything essential in Dickens's novella, and the emotional temperature steadily and effectively rises until the middle of Parte 3, the climactic moment when Gianni realises first, that he loves his wife despite everything, and second, that his suspicions of her were wholly unfounded. Given that Gallignani's operetta was raising money for the blind, one naturally wonders whether it was Bertha and her blindness that first drew his attention to *The Cricket on the Hearth* and whether it was, accordingly, difficult to strike out that part of the story. But there was no good reason to keep it, within the limits Gallignani had to set himself, and he may perhaps have perceptively noticed that the theme of blindness spills out into the main story, too.

While the printed libretto of *Il Grillo del Focolare* (presumably in-

tended to accompany the performance) survives, Gallignani's music appears to be lost. The best idea of how it sounded is found in much the fullest review of the operetta, written by one 'G. B.' – probably Giuseppe Baffico – for the Genoa «Corriere Mercantile»:

> La propria indole riflessiva e rifuggente dagli estremi, il carattere proprio dell'Autore al quale abbonda gentilezza di modi e di sentire, gli fanno prediligere la morbida e delicata forma gounodiana, come ben dice quest'operetta. Le ben congegnate combinazioni armoniche non vi mancano, e a qualche punto persino con discapito della melodia. Se però questo genere tutto delicatezza melodica e sfumature, qual è il gounodiano, sia il più conveniente per un'opera buffa, o anche di mezzo carattere, qual è questa del Gallignani, io non oserei affermare. Parmi che per tal genere di operette la Mignon, la Marta ed altre consimili avrebbero fornito all'autore un più acconcio modello. Di queste lievi mende si riscatta l'Autore con alcuni pezzi che posson dirsi di buona fattura, quali ad esempio il preludio, il duetto [Maria and Gianni in Parte 3], il terzetto [in Parte 3], il coro dei bevitori e la romanza della prima donna nella terza parte, improntata di una gentil malinconia che tocca il cuore, perché si sente che parte pure dal cuore[9].

The dominating influence of the French composer is hardly surprising, for, as Julian Budden says, Gounod and Meyerbeer were «the strongest of strictly operatic influences» affecting Italian opera in the 1870s[10]. Gallignani's orientation towards Gounod is supported by the fact that his next opera, *Atala* (1876), was also judged as strongly influenced by the French master[11]. In other respects, G. B.'s account of Gallignani's music for *Il Grillo del Focolare* seems to boil down to a question of how Dickens's story should be interpreted. Gallignani, perhaps influenced by his preference for the Gounodian style, interpreted it as sweetly pathetic and sentimental, whereas G. B., who clearly knew the original novella (for which he has words of high praise), thought it should be given a more lively, robust treatment. There is no reason to suppose that Gallignani's interpretation is significantly at odds with that of many English readers, however. G. K. Chesterton, for example, widely considered the greatest of all Dickens's critics, felt that *The Cricket on the*

---

9 «Corriere Mercantile», 31 January 1873.

10 JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi 3: From* Don Carlos *to* Falstaff, Oxford UP, New York 1981, p. 271.

11 See GIUSEPPINA MASCARI, *(S)fortuna dell'Atala di Chateaubrind nei libretti d'opera dell'Ottocento* in *Scapigliatura & Fin de Siècle: Libretti d'opera italiani dall'unità al primo Novecento: Scritti per Mario Morini*, ed. Johannes Streicher, Sonia Teramo and Roberta Travaglini, ISMEZ, Rome 2004, pp. 17-35 (25).

Hearth revealed the «very real weak side» of Dickens's Christmas philosophy:

> The actual tale of the carrier and his wife sounds somewhat sleepily in our ears, we cannot keep our attention fixed on it, though we are conscious of a kind of warmth from it as from a great wood fire. We know so well that everything will soon be all right that we do not suspect when the carrier suspects, and are not frightened when the gruff Tackleton growls[12].

Gallignani may have captured this warm, comfortable, rather dreamy and not very dramatic quality of *The Cricket* very well, and in that case any lack of comic liveliness in his operetta could be attributed to Dickens himself.

Gallignani conducted the performances of *Il Grillo del Focolare*, with professional musicians borrowed from the Carlo Felice Opera House. The singers were all amateurs: a Maria Paradis played Maria, «signori Paradis e Bacigalupo» took the male parts[13]. The occasion was undoubtedly unusual. G. B. judged that «il fatto che essendo limitato lo spazio della sala e quindi anche il numero dei biglietti, questi son tutti facilmente allogati dai promotori presso gli amici, i parenti e i conoscenti». There was thus a friendly and encouraging atmosphere, very different from the normal opera audience, and Gallignani faced:

> un pubblico disposto ad applaudire per poco che ci sia di lodevole, disposto a incoraggiare chi ha qualche merito ed è ricco di promesse per l'avvenire, in grazia del quale è assai più indulgente per il presente che non sia il pubblico degli altri teatri, che spesso o per prevenzione, o per fretta di giudicare, o per altro gusto che ci abbia, uccide in germe i più begli ingegni, come fu a un pelo di fare con Bellini e Rossini.

Not surprisingly, then,

> il giovine maestro e i professori furono applauditi già dal bel principio appena finito il preludio. E vivi applausi e chiamate al proscenio s'ebbero pure insieme col maestro, di tre egregi dilettanti ai quali era affidata l'esecuzione dell'operetta, specialmente la signora omonima della protagonista[14].

Il Grillo del Focolare was Gallignani's second stage work to be performed. His first, *Il Sindaco Cavaliere*, an opera buffa, had been privately

---

12 GILBERT KEITH CHESTERTON, *Charles Dickens*, ed. Toru Sasaki, Ware, Wordsworth Editions, 2007, pp. 89-90.

13 «Gazzetta di Genova», 18 February 1873.

14 «Corriere Mercantile», 31 January 1873.

performed in 1870, when he was still a student of the Milan Conservatory, at the small theatre owned by Eugenia Attendolo Bolognini. His first bid for wider, commercial recognition as an opera composer came with *Atala*, which was a *succès d'estime* at the Teatro Carcano, Milan, in 1876, but never revived. It is worth giving brief consideration to *Atala* here, for the great difference of subject from *Il Grillo del Focolare* says something about the unorthodox nature of the latter in the 1870s. The libretto of *Atala* was by Emilio Praga (1839-75), a notable member of the *Scapigliati*, and was adapted from the celebrated French novella of the same name by François-René de Chateaubriand, originally published in 1801. *Atala*, significantly, had thoroughly proved its operatic potential before Praga and Gallignani turned their attentions to it: there had already been seven operatic versions, including three Italian ones. Pacini's version, with an altered, happy ending was staged as early as 1818, and there were further versions by Giovanni Sebastiani (1850) and Andrea Butera (1851). Nor had the subject exhausted itself: there was a later Italian version by Filippo Guglielmi (1884), and eight operatic adaptations in all subsequent to Gallignani's[15]. Here, then, the choice of subject was conventional, and very much in tune with what nineteenth-century audiences expected in an opera; the novella itself, furthermore, presented no significant obstacles to stage adaptation. Chateaubriand's tale of doomed love across tribal boundaries in eighteenth-century Florida, culminating in the heroine's suicide, offered all the exoticism and excuses for intense expressions of emotion in which nineteenth-century opera audiences revelled, and Gallignani may have reasonably considered that the subject had particular resonance in the wake of *Aida*.

Atala, then, was a work in the operatic mainstream, and though ultimately it did not manage to establish Gallignani as a significant opera composer, it shows him well aware of market tendencies. It highlights, by contrast, the unconventional nature of *Il Grillo del Focolare*, a work composed for a special occasion, and with the sort of subject matter that would only become standard after the rise of more domestic and realistic opera a generation later: a rise that explains the appearance of Zandonai's much more complete and profound treatment of *The Cricket on the Hearth* in 1908. Yet given the fact that Gallignani's main-

[15] For a complete list, see CHARLES H. PARSONS, *Opera Subjects* (Volume 9 of the Mellen Opera Reference Index), Edwin Mellen Press, Lampeter 1989, p. 27. For discussion of the Italian versions, see G. MASCARI, *(S)fortuna dell'Atala*...

stream operas like *Atala* had a very limited impact, and are most unlikely to be revived in the future, it is arguably the unconventional *Il Grillo* that most justifies him claiming a small place in operatic history. With Dickens now thoroughly established as one of the greatest and most influential novelists of the nineteenth century, it is a considerable achievement to have been both the first opera composer, by over twenty years, to manage what Michael Halliwell calls 'metaphrasis' – that is, the complete «'translation' or transposition of a particular artistic work from one genre to another»[16] – and to have set the agenda for operatic adaptations of Dickens for the next four decades[17].

[16] MICHAEL HALLIWELL, *Opera and the Novel: The Case of Henry James*, Rodopi, Amsterdam 2005, p. 11.

[17] I am deeply indebted to Luigi Astengo, who searched for reviews and notices of Gallignani's *Grillo del Focolare* in the Biblioteca Berio, Genoa. Parts of this essay have appeared in «Doshisha Studies in English» and «The Dickensian»; I am grateful to the editors for permission to reprint the material here.

Duncan Barker

«THE KETTLE BEGAN IT!»: MACKENZIE AND STURGIS'S BRITISH VERSION OF *THE CRICKET ON THE HEARTH*

In comparison with many of his British peers, the operatic education of the composer Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847-1935) was notably comprehensive. He heard or played a great number of modern Continental operas, «some of them, more's the pity, hardly to be revived again. [...] The singing may not have been of the highest excellence (while it compared favourably with that to be heard on many of the more celebrated operatic stages)», he later reflected, «but ensemble and orchestra playing were as perfect as the artistic conscience could achieve»[1]. In this way Mackenzie encountered performances of a wide cross-section of late-eighteenth-century and nineteenth-century operas as detailed in his autobiography[2]. Many of these works had not yet been produced in London and he recalled that Wagner's advanced musical idiom caused little sensation in the progressive musical community of Sondershausen which noticed few extravagances «to justify the carping criticisms and objections raised»[3]. A few years later, while a pupil at the

---

1 Sir Alexander Campbell Mackenzie, *A Musician's Narrative*, Cassell, London 1927, p. 34 - hereafter referred to as *MN* for brevity. In connection with the operatic performances in Sondershausen, Mackenzie remembered that the Fürst (Prince) had «a carriage which conveyed him each evening directly from the dining-room to his box in the [private] theatre».

2 *MN* , pp. 34-37. Mackenzie lists the following: Mozart (*Die Zauberflöte*, *Figaro*, *Die Entführung*), Beethoven (*Fidelio*), Weber (*Der Freischütz*), Boïeldieu (*Jean de Paris*, *La Dame Blanche*), Hérold (*Zampa*), Auber (*Masaniello*, *Fra Diavolo*), Wagner (*Tannhäuser*, *Lohengrin*), Gounod (*Faust*), Offenbach (*Orpheus*), Halévy (*La Juive*), Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *Dinorah*) and Rossini (*Il Barbiere*, *Guillaume Tell*).

3 *MN*, p. 36.

Royal Academy of Music in London, Mackenzie received his schooling in British opera by accepting «a short engagement as leader with George Cooper's Opera Company at Birmingham»[4]. Unusually for a Briton, Mackenzie had only really heard operas by Continental composers in performance and soon made up for this deficit in his musical knowledge. «The experience gained in playing a pair of operas nightly practically at sight (after short rehearsal), was varied and valuable»[5]. Mackenzie gained further insight into the traditions of French opera during a visit to Paris in the late 1860s[6] and he completed his cosmopolitan operatic education in the early 1880s in Italy when he and his family lived in an apartment in the Via della Pergola, Florence, a few yards away from the famous Teatro della Pergola, having attended native Italian productions of Boito's *Mefistofele* at Turin and Verdi's *Aida* at Pisa *en route*[7].

Through these musical experiences Mackenzie was exposed to the various approaches taken by composers of different national schools to the composition of opera. Influences from Germany, Italy and France proved instrumental in the formation of his own compositional voice in a genre which had developed with marked differences in terms of music and structure in each country. In a 1912 review of a revised version of his first opera *Colomba*, which acknowledges the diverse musical influences on the composer's style, Mackenzie is reported as saying that «he apparently wrote down what came naturally to him»[8]. However, it would be somewhat naïve to believe that Mackenzie had formed his operatic style independent of the Continental mainstream, especially since there were few modern precedents on which he could base a British style in the genre. His lyrical dramas of the 1880s, *Colomba* (1883) and *The Troubadour* (1886), written for the Carl Rosa Opera Company, exhibit facets of German style in the orchestral accompaniment and the methodological interpretation of the 'representative theme', French style in the orchestral episodes, imagery and use of balletic tableaux, and Italian style in the structural vocal forms, such as the aria, the ensemble finale and the scena, underpinning the continuous music. Interestingly, when asked by an interviewer in the «Musical Times» to name the work, which, in his opinion, was «the greatest opera hitherto written», Mackenzie diplomatically

---

4 *MN*, p. 50.

5 *Ibid*. Mackenzie also played in the Birmingham Festivals under the direction of Costa during his Royal Academy of Music (RAM) vacations and returned there periodically until the mid-1870s.

6 *MN*, pp. 66-67.

7 *MN*, p. 99.

evaded giving an answer to the question and, in consequence, the inevitable decision between the French and the German schools. «I have an admiration for too many different styles to answer that question. I can hear the *Magic Flute* or *Carmen*, *Faust* or *Die Meistersinger*, each with the greatest delight»[9]. Nonetheless, the whole interview in «The Musical Times» leaves the reader in no doubt that Mackenzie's operatic inclination was to the French school, as exemplified in *Faust* and especially *Carmen*, a work so close in many respects to his own *Colomba*.

Following his major, four-act works of the 1880s, Mackenzie's operatic projects of the next decade were, on the whole, smaller-scale conceptions. This approach was symptomatic of his changing views of the art-form as documented in his interview for «The Musical Times». It also serves to chronicle his attempts to find a literary partner with which he could work productively following the death of Francis Hueffer in 1889 and to complement his cantata and oratorio work with Joseph Bennett. The difficulties Mackenzie and others such as Frederic Cowen encountered working with Hueffer as a librettist are relatively well-documented in both contemporary and more recent accounts[10]. His professional relationship with Bennett was better, though privately Mackenzie was frustrated by Bennett's laid-back approach to delivering librettos for his choral works[11]. In his 1894 interview, Mackenzie deplored the lack of competent English librettists, stating that their talents need to be fostered in the same way as the abilities of native composers. He suggested that playwrights might collaborate with poets 'in French fashion' in order to produce librettos of sufficient quality for operatic treatment. Consequently, as he worked with different librettists, many of his opera scores were left incomplete and he lists these in one of the final chapters of his autobiography as «might-have-beens». They include a lost and unfinished four-act grand opera «dealing with Duke Alva and the Netherlands on a Meyerbeerian scaleplaywrights» to a libretto by an unknown author (c. 1890)[12]; a comic opera in three acts, *Phoebe*

---

8 *Royal College of Music*, *Performance of Mackenzie's* Colomba, «The Musical Times», 1 January 1913, p. 18. «The Musical Times» is hereafter referred to by the abbreviation MT.

9 *Musical Times Interviews. No. 1: Dr Mackenzie on opera*, MT, 1 January 1894, pp. 11-13.

10 Duncan Barker, *The Music of Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847-1935): A critical study*, Ph.D. dissertation, University of Durham, 1999, p. 55.

11 *Ivi*, pp. 115-118.

12 The only evidence for the existence of this opera is given by the composer himself in *MN* under the list of his «might-have-beens» (*MN*, p. 243).

(1893-4), with a book by B. C. Stephenson which was «completed and – shelved»; a partly-written opera, *Le Luthier de Crémone* (c.1894), which was abandoned when the libretto, translated by Sutherland Edwards from François Coppée's original play, was lost; and a one-act opera based on a Cornish theme (c.1896), on which he worked with his RAM colleague Frederick Corder and which was fully sketched in short-score[13]. From this period of abandoned and lost works, it was only his Savoy opera, *His Majesty or the Court of Vingolia* (1897), to a libretto by Francis Burnand and Rudolph Lehmann, which eventually reached the stage. Despite its generally-commended music and its run of 61 performances at the Savoy Theatre, *His Majesty* was always going to pale in comparison with the works of the legendary partnership of Gilbert and Sullivan[14].

For his final operatic project of the century, Mackenzie drove a middle course between the seriousness of his earlier lyrical dramas and the comic excesses of the Savoy to produce *The Cricket on the Hearth*, based on one of Dickens's *Christmas Books*. Although he had no direct connection with Dickens or his family, Mackenzie noted in his autobiography that

> I had the good luck to see the great author on two occasions. Once, in my RAM days, I stalked him closely from Oxford Street to the end of Wardour Street, and noted that – probably in search of material for the concoction of those queer names he loved – his attention was concentrated on the signboards. A waistcoat of assertively reddish hue also impressed me. And again, at a respectful distance, when he visited Edinburgh on a Reading Tour[15].

The subject matter for the opera was suggested by the American-born barrister and writer Julian Sturgis (1848-1904) to whom Mackenzie had applied for a libretto. Known as both an athlete and an aesthete during his formal education, Sturgis took his experiences at Eton and Oxford to launch his career as a writer, using these as the basis of a

---

13 See discussion of these works and their surviving sources in BARKER, *The music...*, pp. 151-158.

14 SELWYN TILLETT, His Majesty *or the dead end of comic opera*, *in* Mirette *and* His Majesty*: A study of two Savoy Operas*, The Sir Arthur Sullivan Society, Coventry 1996 and BARKER, *The Music...*, pp. 158-63.

15 *MN*, pp. 55-56. Mackenzie also notes that the writer's elder sister, Fanny Dickens (1810-1848), was one of the first students at the Royal Academy of Music. «The pleasant legend has it that her famous brother (about twelve) frequently waited in the hall to take her out on Saturdays».

number of light comic novels – *John-a-Dreams* (1878), *An Accomplished Gentleman* (1879), and *Little Comedies* (1880) – written in his late twenties and early thirties. During the 1880s he must have caught the attention of Carl Rosa and his circle, since he combined forces with the composer Arthur Goring Thomas, providing him with the libretto for his opera *Nadeshda* (1885), the second such work that Thomas had provided for Rosa and his company[16]. Writing about this period, the music critic Hermann Klein noted, «If I had to fix a date in the history of the Carl Rosa enterprise when the fortunes of what we now call British opera stood at their rosiest, I should name the spring of 1885. That year saw the production, on April 16th, of Goring Thomas's second opera, Nadeshda». He also went on to describe Sturgis's libretto for the work as «one of the most poetic and elegant in the English language»[17]. Through his work on *Nadeshda*, it was inevitable that Sturgis would encounter his next operatic collaborator and Goring Thomas's former composition teacher at the RAM, Sir Arthur Sullivan, for whom he adapted Sir Walter Scott's novel, *Ivanhoe*. Indeed, the suggestion that Sullivan should work with Sturgis came from none other than Gilbert himself. «From me, the press and the public will take nothing but what is, in essence, humorous. The best serious librettist of the day is Julian Sturgis. Why not write a grand opera with him? *My* work in that direction would be, deservedly or otherwise, generally pooh-poohed»[18]. The production of *Ivanhoe* in 1891 was Sullivan's only foray into grand opera and was used to spearhead the opening Richard D'Oyly Carte's Royal English Opera House on Cambridge Circus[19].

The British musical establishment kept a keen eye on Carte's grand operatic project. It was one of a succession of attempts during the late nineteenth century to establish a National Opera House in London, a campaign of which Mackenzie, Sullivan and Charles Villiers Stanford, all of whom collaborated with Sturgis as a librettist, were staunch allies[20]. «Thrice I took an active part in fruitless endeavours to establish

---

16 The previous opera was *Esmeralda* (1883) produced to a libretto by Theo Marzials and Alberto Randegger.

17 Hermann Klein, *Musicians and Mummers*, Cassell, London 1925, p. 108.

18 Letter from W. S. Gilbert to Arthur Sullivan dated 20 February 1889 and reproduced in Arthur Jacobs, *Arthur Sullivan, A Victorian Musician*, 2nd ed., Ashgate, Aldershot 1992, p. 288.

19 Subsequently renamed the Palace Theatre.

20 In his *Studies and Memories* (A. Constable, London 1908) Stanford published a persuasive chapter devoted to the subject which detailed the history of various projects and rationalised the request for a National Opera house into three por-

National Opera», Mackenzie later wrote[21]. «On the first occasion Rosa had architect's plans for a permanent home prepared, and armed with these, we gained admission to the Mansion House without any result». Rosa's subsequent death in 1889, which was a considerable blow both for his own Company and for British opera in general, delayed any further representations on the subject to the City, Government or the newly-created London County Council, consolidated by the Local Government Act of 1888. It was not until 1898, following the lightning success and failure of Sullivan's *Ivanhoe* in 1891, that another attempt to lobby the authorities on the matter of National Opera was made. «Again, the chairmanship of an exceptionally representative committee, backed by favourable public opinion, imposed many months' work upon me, as well as the privilege of presenting a petition to the London County Council and of being well heckled on that occasion». The committee of nineteen, headed by Mackenzie and including Sullivan among others, presented its petition signed by 140 distinguished people to the LCC on 27 June 1898, and it was referred to the General Purposes Committee. Supplementary evidence was also submitted in support by other interested parties and experts such as Richard D'Oyly Carte, James Mapleson, and Hans Richter. Despite an extremely strong case and a deputation headed by Mackenzie to report on the subject, the Committee recommended in its conclusions delivered almost a year later in May 1899 that it would not advise the creation of an opera house, but favoured the encouragement of higher forms of art in London by the State or the Municipality[22]. Although one of the central arguments of the case was that the National Opera House would need «the provision of a repertoire to obviate reliance on the success — or other — of a single opera», the case study provided by the failure of *Ivanhoe* was often quoted in opposition to their request. «"If Sullivan could not keep the Palace Theatre open, how can you expect to do so?" This was the burden of the song», reported Mackenzie[23].

Despite the popularity of Dickens during the nineteenth century,

---

tions: a site, a building and a subvention. He also made comparisons with the amount the Government spent on the other arts in the form of the National Galleries in London and the British Library.

21 *MN*, p. 172.

22 See Eric Walter White, *A History of English Opera*, Faber&Faber, London 1983, p. 329 ff.

23 MN, p. 172. Carte's English Opera House, latterly known as the Palace Theatre of Varieties, was the same theatre in which Mackenzie's opera *The Knights of the Road* was premiered in 1905.

there had yet to be produced in English an opera based on one of his novels or short stories until Mackenzie and Sturgis chose *The Cricket on the Hearth* for their collaboration. The possible reasons for the lack of Dickens operas are discussed at length by David Chandler in his recent article on *The Cricket*, where he also provides a comprehensive examination of the dramatic potential of the story itself[24]. In Mackenzie's words, Sturgis considered *The Cricket on the Hearth* «a promising subject for a wholesome and lively English comic opera [and] the amiable author of *Nadeshda* and *Ivanhoe* could hardly have been induced to employ his pen so devotedly to the project by any expectation of financial gain»[25]. The idea for the opera must have taken root in the mid-1890s, probably before the production of *His Majesty*, since Mackenzie remarks on Goldmark's use of the same novel for his *Heimchen am Herde* (Berlin, June 1896) to a libretto by Willner. Before his untimely death in the same year Augustus Harris had visited the Continent to hear Goldmark's setting of the opera. Obviously anxious about using the same literary material for an opera, Mackenzie remembered that «To my questions regarding its merits, the experienced impresario replied: "There isn't any cricket, and the hearth is a German stove!" A tersely-expressed verdict which seems to have been verified»[26].

The composer recalls that both he and Sturgis «worked harmoniously together *con e per l'amore*»[27] on the score, suggesting that Mackenzie had at last found a librettist with whom he could happily work. Indeed, Sturgis's agreeable manner and professional approach to writing seem to have enabled him to work competently and effectively with the large and sometimes demanding personalities of composers and opera impresarios. Percy Lubbock, writing alongside Arthur C. Benson in «The Monthly Review» a few months after Sturgis's death in 1904, commented on his temperament and creativity as follows:

> Within the limits that he so carefully marked out for himself, his work is nothing less than admirable. His firm seizing of his point of view, his intimate knowledge of the people with whom he has to deal, the refreshing sense that life has forced its way into words and has not merely been laboriously written round, his limpid style, as exquisite in his occasional political and economic writings as in his creative work – even in his ear –

---

24 David Chandler, «Beef and Pie» *Fairies and Failure: The First English Dickens Opera*, «Doshisha Studies in English» 83, October 2008, pp. 39-67.

25 *MN*, p. 206.

26 *MN*, p. 207.

27 *MN*, p. 206.

> liest books there is no amateurishness in all this. What he touched he did well; the bold task of adapting Scott and Shakespeare for opera he accomplished with delicate tact and judgment[28][.]

Rather than start from scratch with his libretto, Sturgis adapted much of the spoken dialogue in *The Cricket* from Dickens' original novel and supplied lyrics for the musical numbers where necessary. Two typescript copies of Sturgis's libretto of *The Cricket* (MSS 1247 and 1249) are preserved in the RAM Library as part of the Mackenzie Bequest of 1936 which also includes a working score and notes on the libretto by the composer (MS 1110) and the final full score of the work (MS 1111)[29]. The earlier of the two librettos (MS 1249) has been dated 19 April 1899 by Sturgis and, given that the final full score by Mackenzie is dated proudly 'Jan 1900' at the end, it is possible to deduce that the work took eight months in total for the composer to complete following the delivery of the book. The libretto itself contains a number of handwritten markings: enhanced stage directions, additional lines of text or alternatives for single words, directions for re-ordering existing verses[30], suggestions for moving numbers elsewhere in the drama[31], and a major alternative version of Caleb's song from Act I (No. 4: «'Tis money makes the mare to go»)[32]. The majority of these amendments were integrated into the later MS 1247, appearing in typescript, and consequently it contains far fewer handwritten markings. It is interesting to note that at this stage, having been presented with the first version of the libretto by Sturgis, Mackenzie was more concerned to ensure that the verse for the musical numbers was correct and hardly any amendments were suggested for the spoken dialogue by either man.

In addition to these markings in the working libretto, MS 1110 contains a set of more general notes on the drama in Mackenzie's hand. Written on RAM letterhead and obviously designed as a discussion

---

28 Percy Lubbock and Arthur C. Benson, *Julian Sturgis*, «The Monthly Review», Vol. 16, July-Sept. 1904, pp. 111-117 (Lubbock) and pp. 117-128 (Benson).

29 In addition, there are other similar typescript versions of the libretto in the Library's main collection which may well date from the RAM's production of the work in 1914.

30 Finale, Act II: Dot: «The lark on his breast takes the glory of the morning».

31 Mackenzie suggested moving Tilly Slowboy's lullaby (Act II, No. 4) with the comment: «better in Act III immediately after John's Exit» and «better in Act 3 provides more comic work and the public would be surprised at the snatches Song of Tilly at the End». The suggested placements of the lullaby are then shown in the libretto in Act III.

32 *The Cricket on the Hearth*, vocal score, London & Leipzig, 1901, pp. 50-55.

document for Sturgis, the notes cover the entirety of the libretto[33]. Mackenzie offers not only specific comments on the length or nature of the text that Sturgis has provided («This ought to have *another verse. Too short*», referring to Edward's song in Act I), but also on the staging («How does the curtain fall? i.e. what do John and Dot do? What is the picture?», referring to the end of Act I), the distribution of musical numbers in the acts and the work as a whole («*May* has a very bad part throughout the opera. *Bertha* nothing in act III at all»), and the general nature of the material («NB: On the whole there is no lively or *comic music* in *this act*. [Act I] *Chiefly sentimental*»). His most extensive comments are reserved for the Act II finale, the dramatic crux of the opera and it is worth reproducing his notes in their entirety:

> Notes on Finale [Act II]
>
> There ought to be no speaking at all till the curtain falls.
> Difficult to take up the music again after supper scene, as there is nothing to sing.
> Rather too many entrances of first Bertha fainting and secondly May. Hardly to be avoided, however.
> The ball must be kept rolling. After May's exit with Bertha and Caleb.
> Edward's conversation with Dot carried on simultaneously with something [*sic*] business for John and Tackleton (in a rage).
> (Why not keep Caleb on to brighten the scene? C. exit afterwards.)
> Fill in with something to give time for Edward and Dot to be seen. Tackleton and John must carry it on until then.
> Most foolish and risky for him to reappear with Dot. Dumb-show at window might suffice. Keep them off until they all retire.
> Words for finish. Can't make much music out of the finish.
> Tackleton sneering, John in despair[34].

These manuscript notes and the amendments to the original libretto show that Mackenzie, with his considerable experience of writing for the stage, had a significant impact on the dramatic flow of the opera throughout and did not just confine himself to providing musical settings of Sturgis's verse. It appears from these sources that there was a real professional working partnership between Sturgis and Mackenzie, with both men aiming to ensure that the drama and the music under-

---

33 Although these notes are not dated, the letterhead carries the RAM's Tenterden Street address meaning that they were written before 1911, well before the RAM moved to its new accommodation on the Marylebone Road where the first production of the opera took place in 1914.

34 RAM, MS 1110.

pinning it are as effective as they can possibly be. As in *His Majesty*, Mackenzie's musical language in *The Cricket* represents a decided change from the elaborate through-composed structures of *Colomba*, *The Troubadour* and the incomplete operas of the mid-1890s. «Musically Mackenzie develops a sort of neoclassicism», explains Stephen Banfield, «still tonal, indeed unadventurously diatonic, but with fresh progressions, turns of phrase and part-writing»[35]. There is no doubt that the primary recommendation of this score is the lyrical accessibility of the sixteen musical numbers and the clarity of the orchestral palette used to accompany the vocal lines[36]. It is as if Mackenzie had intended the work from its inception to be performed by young voices and tailored the music to this end. The tight ensemble performance which would result from a good production of this opera is exactly the formula for which Mackenzie had been searching in his incomplete operas of the 1890s and also in *His Majesty*, though this latter work became bogged down in the literary and satirical conventions of the Savoy even before it was begun. Since the majority of *The Cricket* comprises musical numbers in the form of relatively simple ballads and songs – see Table 1 below – Mackenzie has allowed greater dramatic licence in his setting of the finales to the three acts and the melodrama at the beginning of act III, in all of which the majority of the opera's pivotal drama occurs. The finales are lengthy ensemble pieces which make use of most of the cast in some capacity, especially those of the second and third acts, reflecting the composer's previous work in *His Majesty*. At the centre of the entire opera, the finale to the second act of *The Cricket* concentrates on the picnic brought by John and Dot Peerybingle with Caleb's rousing drinking-song, «We'll drown it in the bowl», poignantly masking John's private grief at his wife's perceived infidelity[37]. In relation to this point in the story, Chandler comments that «Mackenzie, who at this point has seemed more like a talented song writer than a composer with theatrical instincts, pulls off a powerful *coup de théâtre*»[38]. This emotion is carried through into the wordless melodrama at the start of Act 3 during which John, fired with thoughts of his ruined marriage, considers attacking Edward with the old gun over his mantelpiece. Before he achieves this, John is

---

35 STEPHEN BANFIELD, *The Early Renaissance - Mackenzie, Smyth and Stanford*, in *British Opera in Retrospect*, British Music Society, London 1985, pp. 63-68; 64.

36 As evidenced in the recording of the Overture, in Sir ALEXANDER MACKENZIE, *Orchestral Music*, (Hyperion Records 1995: CDA 66764).

37 *The Cricket*..., Vocal score (henceforth: vs), pp. 31-65.

38 CHANDLER, «*Beef and Pie*»..., p. 61.

calmed by the Cricket Fairy with a vision of Dot as a young girl and her words assuring him of his wife's love.

Act 1	
Overture	
No. 1	Introduction: «We be silver-footed fays» (Chorus, Fairy, Dot), p. 19.
No. 2	The Carrier's Song: «The stars above shine frosty bright» (John), p. 40
No. 3	Ballad: Hawthorn of the May: «They talk of orchid plants that grow beyond the western sea» (Edward), p. 47
No. 4	Song «The money makes the mare to go» (Caleb), p. 50
No. 5	Song «I'm not superstitious, I» (Tackleton), p. 56
Act II	
No. 1	Toy Duet «The martial drum goes ra-ta-ra-ta-plan» (Bertha, Caleb), p. 91
No. 2	Blind girl's song «Soft falls the rain at night» (Bertha), p. 106
No. 3	Duet «Here we come with greeting gay to celebrate our wedding day» (Dot, John), p. 112
No. 4	Tilly Slowboy's Lullaby «And did'ums go riding, a duck and a dear» (Tilly), p. 123
No. 5	Quartet «A Shepherd piping on the hill» (Dot, May, Edward, Tackleton), p. 127
Finale	(John, Caleb, Chorus, Edward, Tackleton, Bertha, Dot, May), p. 131
Act III	
No. 1	Introduction «Come away, fairy fair» (Chorus, Fairy, Edward, Dot, John), p. 166
No. 2	Wedding Bell Song «Now let the wedding bells ring out» (Dot), p. 189
No. 3	Melodrama and Ballad «O green and pleasant England» (Edward), p. 198
Finale	«Now one and all, both great and small» (John, Dot, May, Edward, Tackleton, Caleb, Bertha), p. 204

Table 1. Musical numbers in Mackenzie's *The Cricket on the Hearth*.

In a score littered with charming, memorable songs and ballads, two of the most tender are given to the character of Edward. The ballad,

Hawthorn of the May, «They talk of orchid plants that grow beyond the western sea», is one of these (see musical example)[39]. Built around two identical musical strophes, each verse simply modulates to the dominant and then back to the tonic, differing only in the arrangement of the accompaniment each time. Similarly, the folksong *O green and pleasant England*, *My heart goes out to thee*, sung by Edward offstage as part of the penultimate number in the third act, is as effective for its dramatic situation, being the unveiling of his true identity to his father and blind sister, as it is for its melodic and tonal simplicity. In this opera Mackenzie found a style with which he was completely at home and which allowed his natural lyricism full rein. Representative of the work as a whole is the Overture – marked over the first few bars of the vocal score with «The kettle began it» – which combines the themes of Hawthorn of the May, The Carrier's Song, Dot and John's remembrance of the first time they heard the cricket on the hearth[40], Caleb's song «We'll drown in in the bowl» from the Finale of Act II, and Edward's homecoming ballad «O green and pleasant England». Given Mackenzie's facility for orchestral colour and thematic dexterity as exhibited in his other, stand-alone orchestral overtures such as *Britannia* from around the same period, it is no surprise that the music whetted the public's appetite sufficiently for Francis F. Barrett in «The Musical Times» to remark,

> We have long been tantalised by the inviting character of the Overture which has been heard in the concert-room; and the work in full is no less pleasing and gratifying. It is truly remarkable for the way in which the composer has caught the Dickens spirit. Simply and homely though it be, it is nevertheless the English spirit[41].

The full score of the opera was completed in January 1900, just after the turn of the century, and was published in vocal score the following year by the German publisher Bosworth & Co. together with text in both English and German[42]. Interest in securing the performing rights for the opera was shown by the Carl Rosa Company even before the

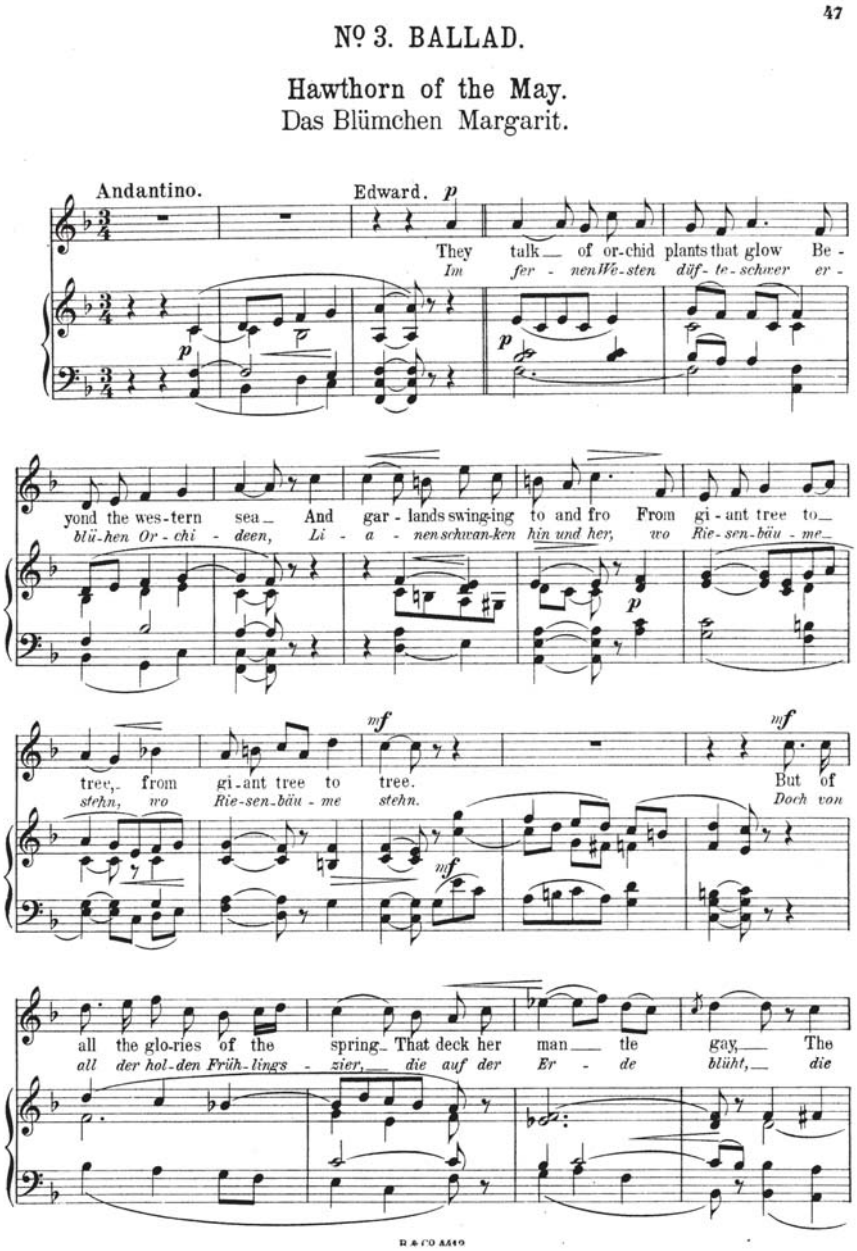
---

39 *The Cricket...*, vs, pp. 47-49.

40 Vs, pp. 77-80. This is also used at in the melodrama at the start of Act III when the cricket stops John from bashing in Edward's door in his misconceived fit of jealousy.

41 Francis F. Barrett, The Cricket on the Hearth *Sir A. C. Mackenzie's opera*, MT, 1 July 1914, p. 460.

42 In the light of Harris's remarks about Goldmark's 'German stove', what Mackenzie made of releasing his *Cricket* in both English and German can only be imagined!



Music example : The beginning of the ballad, *Hawthorn of the May*, *The Cricket on the Hearth*, Act 1.

work was complete. However, the company could not commit to a London production. «I therefore, rightly or wrongly, withheld the opera», reported the composer. Not to be dismayed, the Carl Rosa management soon took up Goldmark's rendering of the story, «so, for the time being», commented Mackenzie, «there could hardly be room for a couple of crickets on the operatic hearth»[43]. A further reason for the lack of immediate production may well have been the fact that at the time Sturgis was working with Stanford on another literary adaptation for the opera house, Shakespeare's *Much Ado About Nothing*, which followed hot on the heels of the completion of *The Cricket.* Stanford wrote the majority of the opera during the summer of 1900 and it was premiered quickly at Covent Garden in 1901 with a second production given by the students of the Royal College of Music in the autumn of the same year[44]. With Sturgis preoccupied with his Shakespeare project, it is likely that he did not exert pressure on Mackenzie to seek out a production of *The Cricket* once the Carl Rosa proposal had fallen through. Mackenzie did, however, allow the Overture to receive its premiere at one of the Philharmonic Society's concerts in July 1902 and also took it with him on his tour of Canada in 1903 to represent British music and to complement his other works that formed part of the repertoire for this great undertaking[45]. In fact, like most of the composer's orchestral works, the Overture enjoyed a successful life in the concert hall independent of the full opera which had given it birth. Mackenzie's reasons for not seeking a more immediate performance of the opera are not documented beyond the fact that he wished it to have a London production and that he was being overtaken at the time by «absorbing scholastic duties» at the RAM. As he recalls in his autobiography, he was even offered support from one of the RAM's wealthy benefactors for a production of *The Cricket*:

> Of the late Mrs Ada Lewis's kindness of heart, which prompted the gift of eighteen thousand pounds, in the foregoing year, to establish the fifteen scholarships bearing her name, another instance may be told. In the

---

43 *MN*, p. 207.

44 Jeremy Dibble, *Charles Villiers Stanford: Man and Musician*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 332-334 and Paul Rodmell, *Charles Villiers Stanford*, Ashgate, Aldershot 2002, pp. 204-205 and pp. 208-209. The RCM production took place at the Lyceum Theatre on 29 November 1901.

45 Duncan Barker, «*From ocean to ocean...*»: *How Harris and Mackenzie toured British Music across Canada in 1903*, in *Europe*, *Empire*, *and Spectacle*, in *Nineteenth-Century British Music*, ed. Rachel Cowgill and Julian Rushton, Ashgate, Aldershot 2006, pp. 171-183.

> course of conversation over the tea-cups the lady inquired about my recent compositions, and when informed that this opera had just been finished her instant reply was: «Well, when you want a thousand pounds to help it on its way, you are welcome». What any other composer might have done under similar circumstances I know not; but let it be solemnly stated that the spirit moved me to decline the generous offer, with the cordial thanks I felt. To say, however, that the rash act has not been regretted would not be in strict accordance with the truth[46].

The first production of the opera eventually took place a few weeks before the declaration of the First World War in June 1914 – long after Sturgis had passed away in 1904 – when the «*Cricket*, aetat twelve, sang for a week in a series of excellent performances (with a double cast) on the Academy hearth»[47]. There may have been a number of reasons for this choice during this period, not least of which the 'Britishness' of the subject matter and the creators (author, librettist and composer). In addition, over the past few years, Mackenzie had renewed an interest in his operatic works, instigated by a concert performance of *Colomba* at the RAM in December 1909[48]. Following this he revised the score to recast it as a three-act opera with an updated version of the libretto by Claude Aveling and this version was produced by Stanford and the Royal College of Music opera class three years later in December 1912[49]. Alongside the reworking of his lyrical drama, Mackenzie also revised his 'operatic' oratorio *The Rose of Sharon* from 1884 for a performance by the Alexandra Palace Choral Society in London in November 1910, again losing some of the original material and tightening the dramatic structure of the work. During the same period, he sketched out a considerable amount of his unfinished oratorio *The Temptation* based on Milton's *Paradise Regained*. All of this compositional work did not detract from his administrative responsibilities as Principal of the RAM – in fact, this seems to have been a 'golden period' in which all aspects of Mackenzie's life were fully active, even though he had passed his sixtieth year. He acted as Chairman of the Internationale Musikgesellschaft, attending its congress in Vienna in 1909 and organising the extensive congress in London in 1910, and finally saw the long-awaited realisa-

---

46 MN, p. 207. Ada Lewis (1844-1906) was the wife of the moneylender and philanthropist Samuel Lewis (1838-1901).

47 *MN*, pp. 245-46.

48 The performance took place on 11 December 1909 in the RAM concert hall. *Royal Academy of Music - Revival of* Colomba, MT, 1 January 1910, p. 25. See also a more extensive review and discussion in CHARLES MACLEAN, *Mackenzie's* Colomba, «Zeitschrift der International Musikgesellschaft», XI (1909-1910), pp. 142-145.

tion of plans to move the Academy to its new site on the Marylebone Road in 1911.

It was not uncommon for operas to receive their first performance or revival performances at the London conservatoires during this period. As Eric Walter White states in the appendix to his extensive survey of English opera, «The Royal Colleges have naturally played an important part with their student performances and public rehearsals»[50]. Although Mackenzie's *Cricket* appears to be the first opera premiere of a native professional composer at a British conservatoire, it is soon followed after the war by an enviable list of first performances at the RCM in the 1920s[51]. Chandler notes that «As Mackenzie was Principal of the Royal Academy, this probably sent out the unfortunate message that *The Cricket* was being performed there because no one else wanted to do it»[52]. This, however, overlooks the fact that the RAM often performed new works by its student members[53] and that it is often highly beneficial for young opera singers in training to create and be heard in new roles rather than be directly compared with the performances of professional singers in standard repertoire. In addition, Mackenzie had been Principal of the RAM for twenty-five years and had worked on a series of operas in his early years in the role that may have been 'road-tested' by his students, yet, notwithstanding the concert performance of *Colomba* a few years earlier, this was the first time that one of his 'new' operatic works had been produced by the Academy.

Mackenzie recalls the premiere of *The Cricket* in his memoirs with great fondness:

> Many of the young actors and actresses whose lively support gave me so much pleasure are now well known on the English operatic stage. To mark its appreciation of the event, the student-company presented me with a silver kettle, which «began it» by sending forth clouds of steam – produced by liquid oxygen – at a merry tea-party, none guessing that our stage would henceforth be occupied solely by female students who,

---

49 The afternoon of 9 December 1912. *Royal College of Music - Performance of Mackenzie's* Colomba, MT, 1 January 1913, p. 18.

50 Eric Walter White, *The Rise of English Opera*, Lehman, London 1951), p. 313.

51 Vaughan Williams' *The Shepherds of the Delectable Mountains* (1922), *Hugh the Drover* (1924) and *Sir John in Love* (1929), Armstrong-Gibbs' *The Blue Peter* (1923), Smyth's *Entente Cordiale* (1925), Webber's *Fiorella* (1928).

52 Chandler, *«Beef and Pie»...*, p. 52.

53 Frederick Corder, *A History of the Royal Academy of Music 1822-1922*, F. Corder, London 1922, pp. 89-91, 99-101. He mentions works by Harry Farjeon, Paul Corder, Emma Lomax, Bertram O'Donnell, Cuthbert Nunn and Arthur Sandford alongside Mackenzie's *Cricket*.

> when put to the test, thought it great sport to continue the operatic and dramatic classes without interruption during the grim time before us[54].

The RAM Club magazine of November 1914 provides a fuller account of the tea party organised by Lady Mackenzie on 25 June following the conclusion of the run of performances. «Addressing those present after tea was over, Sir Alexander remarked that it had been an historic and unique occasion for the Academy to produce a new opera by one of its own members, with a double cast, and to play it for a whole week successfully»[55]. Earlier in the article the anonymous correspondent writes, «As regards the music, the composer has not essayed the Wagnerian style, but has preferred to write it on the lines of real English opera, with simple tuneful strains appropriate to the character of the story». In addition, a favourable review in «The Times» congratulates the composer for «having ready to his hand a company of young singers who can play his opera and sing his music and with the zeal and ability which the students of the Royal Academy of Music showed on Saturday afternoon»[56]. It also, in the particularly positive tone in which reviews were couched in the institution's own magazine, congratulates the students «on having a principal who can give them so many jolly tunes to sing».

> Sir Alexander Mackenzie has got hold of two things for which we love our Dickens, his honest and unblushing sentiment and his love of making everyone, even the insect-scrunching Tackleton, happy in the end. We leave the characters dancing Sir Roger de Coverley with a feeling that the world is a very comfortable place, and we hum Sir Alexander's jolly tunes as evidence of the fact.

This review touches on comments made by Chandler in his study, where he points out that at certain instances in the opera Sturgis and Mackenzie ignored the dramatic situation with regard to Tackleton. Although he does join the «festive jollity» at the end of the work, in the middle of act II Tackleton participates in a pastoral ensemble with May, Dot and Edward when it might have been more appropriate at this point to create a «separate sound world» for the character to distance him from the rest of the protagonists[57].

---

54 *MN*, p. 246.

55 *The Cricket on the Hearth*, «RAM Club Magazine», vol. 43 November 1914, pp. 17-19.

56 The Cricket on the Hearth *Sir A. C. Mackenzie's new opera*, «The Times», Monday 8 June 1914, p. 56.

57 CHANDLER, «*Beef and Pie*»..., pp. 58-59.

The opera received three further outings at the Royal Academy of Music, the first two as part of the centenary celebrations of the institution in July 1922 and also after the composer's death in 1936[58]. According to a *Music in the Provinces* round-up article in «The Musical Times», there was also a performance of *The Cricket* at the Theatre Royal Halifax on 3 September 1923 under the direction of Mr J. Ainslie Murray[59] and a further performance at the Glasgow Theatre Royal in the same year[60]. A recording of the Overture to the opera conducted by Mackenzie was issued by HMV in 1917 together with works by Elgar, Stanford, Cowen and German also conducted by the composers[61].

In evaluating Mackenzie's operatic output in comparison with his contemporaries Stanford and Ethel Smyth, Banfield isolated the composer's two late operas as his most pleasing.

> *The Cricket on the Hearth* (Bosworth, 1901) and *The Eve of St John* (Ascherberg, 1923) undoubtedly contain Mackenzie's most original operatic music, and show, as does Stanford's *The Travelling Companion*, how beneficial could be the retreat from grand opera and Wagnerian mythology, not into operetta but into fairytale opera or something similar. Both are good vehicles for a student or young professional cast[62].

Although Mackenzie did not originally intend his opera to have its first production by a student – or rather young professional – cast, it by no means suffered artistically as a result and fitted the younger voices well. The only drawback of its first production is the fact that operas in a conservatoire setting never have the opportunity for multiple performances due to the confines of the limited budget and teaching programme of the institution. Indeed, such productions are planned from the outset to be fleeting in their existence compared with the fully pro-

---

58 *The Royal Academy of Music. 1822-1922*, MT, 1 July 1922, pp. 469-474: the performances took place on 12 and 19 July in the Duke's Hall at the RAM, alternating as part of the centenary celebrations with Goring Thomas and Sturgis's *Nadeshda* on 14 and 22 July. *Academy and College Notes: Royal Academy of Music*, MT, 1 August 1936, pp. 742-743: the performances took place at the New Scala Theatre between 14 and 18 July, alternating with a production of *Falstaff* and plays by the drama class.

59 *Music in the Provinces*, MT, 1 October 1923, p. 730.

60 CHANDLER, «*Beef and Pie*»..., p. 52. The present author has not found direct evidence of this performance in Glasgow, but presumes that it is part of a touring production that also included the performance in Halifax.

61 Display advertisement in «The Times», 23 May 1917, p. 8.

62 BANFIELD, *The Early Renaissance*..., p. 64.

fessional expectation that a new work would enter the repertoire for revival or touring productions. Nevertheless, in repeating *The Cricket on the Hearth* at its centenary and following the death of its long-lived Principal in the 1930s, the RAM ensured that later generations of musicians were able to revisit and re-evaluate the sound-world of British music at the end of the nineteenth century through a combination of one of its key musical figures and its most favoured novelist.

Saverio Porry Pastorel

ZANDONAI E L'OPERA NATALIZIA

L'azione de *Il grillo del focolare* (Torino, 1908), terzo lavoro teatrale di Riccardo Zandonai, si svolge interamente tra l'antivigilia, la vigilia e il giorno di Natale. Tale ambientazione è tutt'altro che scontata, in primo luogo perché non corrisponde a quella della novella di Charles Dickens (1812-1870) da cui è tratto il libretto e in secondo luogo perché non così usuale nell'opera italiana. Non è tra l'altro l'unica opera di Zandonai in cui appare il Natale, e il particolare si fa interessante, se si considera che, tra i maggiori compositori italiani dell'epoca, solo Zandonai e Leoncavallo, per motivi completamente diversi, tornarono più volte sul tema.

Differenti riduzioni sceniche di *The Cricket on the Hearth*

La novella originale di Dickens *The Cricket on the Hearth* (1845), terzo dei cinque *Christmas Books*, si svolge un mese abbondante dopo il Natale, tra il 28 e il 30 gennaio. La data precisa è sostanzialmente implicita nell'annuncio di nozze di Tackleton: «In three days' time. Next Thursday. The last day of the first month in the year. That's my wedding-day»[1]. Il clima descritto da Dickens nell'episodio in cui Dot, la tata Tilly e il bambino si recano in carrozza di John alla piccola festa di Caleb e Bertha Plummer non è dei più confortanti: «The trip was a little foggy, to be sure, in the January weather; and was raw and cold»[2].

---

1 Charles Dickens, *The Cricket on the Hearth*, Bradbury & Evans, London 1846, p. 39. Nella traduzione italiana in mio possesso di Maria Luisa Fehr, pubblicata dalla BUR nel 1953, «Thursday» è tradotto con «mercoledì». Non ho trovato alcuna spiegazione plausibile per un simile spostamento di giorno.

2 Dickens, *The Cricket*, p.84.

La collocazione temporale scelta dallo scrittore non è casuale, ma segue la sequenza circolare che regola il ciclo dei cinque *Racconti di Natale*. La prima novella, *A Christmas Carol* si svolge la sera della vigilia e il giorno di Natale; la seconda, *The Chimes* tra San Silvestro e Capodanno; la terza, *The Cricket on the Hearth* a fine gennaio; la quarta, *The Battle of Life* in un periodo di tempo esteso che va da un autunno a un altro, con un episodio centrale a Natale, e l'ultima, *The Haunted Man* di nuovo la vigilia e il giorno di Natale.

In un primo adattamento teatrale di *The Cricket on the Hearth*, apparso a opera di Albert Smith (1816-1860), lo stesso anno della pubblicazione della novella di Dickens (1845), si manteneva, probabilmente non senza un influsso determinante dello scrittore, un'ambientazione generica, con appena un accenno quasi di sfuggita nel III atto al clima freddo. Già però in un successivo adattamento teatrale rappresentato per la prima volta a New York nel 1859, *Dot* di Dion Boucicault (1822-1890), con musiche di scena dell'autore stesso, l'azione veniva spostata nel periodo natalizio. La piccola festa a casa dei Plummer, che nel racconto di Dickens è solo un ritrovo annuale, coincide nella *Dot* con la vigilia di Natale e contemporaneamente con l'anniversario di matrimonio di John e Dot. Lo sfondo particolare della doppia occasione festiva rende ancora più indelicate le osservazioni che Tackleton lascia calare dal nulla sugli ospiti e acuisce la drammaticità dell'insonne notte di tormento di John.

L'idea dello spostamento dell'azione nel periodo natalizio ebbe un seguito in almeno due adattamenti musicali del racconto di Dickens: la commedia *Le grillon du foyer* (Parigi, 1904) di Ludovic de Francmesnil (1852-1930) con musiche di scena di Jules Massenet (1842-1912) e, appunto, l'opera di Zandonai. Nelle altre tre opere tratte dal racconto, ovvero *Il grillo del focolare* (Genova, 1873) di Giuseppe Gallignani (1851-1923), *Das Heimchen am Herd* (Vienna, 1896) di Karl Goldmark (1830-1915) e *The Cricket on the Hearth* (1901/Londra, 1914) di Alexander Mackenzie (1847-1935), l'ambientazione è espressamente diversa oppure lasciata nel vago.

Il caso più interessante è quello della light opera *The Cricket on the Hearth* di Mackenzie, composta nel 1901 ma rappresentata solo tredici anni dopo. Il libretto di Julian Sturgis (1848-1904), oltre a svariati accenni al freddo nei primi due atti, contiene nel *Wedding Bell Song*, canto con cui Dot nel III atto celebra le prossime nozze di May e Tackleton, la descrizione di un paesaggio innevato scintillante sotto il sole, che è in sostanza quasi l'opposto del clima nebbioso e cupo immaginato da Dickens:

The Ice that gleams on dripping eaves
The hoar frost by the way
Are lovely as the pomp of leaves
And Summers bright array:
Old Winter brings a new delight
And spreads a carpet purely white
For our dear maiden May.

Si tratta evidentemente di un paesaggio invernale. Nella scena precedente, all'apertura del III atto, si ha un indizio del fatto che il periodo dell'azione potrebbe essere quello natalizio. Dopo una notte di tormento in mezzo a pensieri omicidi, John si addormenta consolato da una sorta di visione magica nella quale il grillo del focolare appare sotto le spoglie di una fata e un coro invisibile canta: «This is the night of all the year». Proprio così è chiamata la notte della vigilia di Natale in una poesia tradizionale inglese:

Then be ye glad, you people,
This night of all the year,
And light ye up your candles:
His star is shining near.

Il giorno delle nozze di May e Tackleton coinciderebbe allora col giorno di Natale, e la piccola festa a casa dei Plummer si svolgerebbe la sera della vigilia – esattamente come nell'opera di Zandonai. Tra l'altro, nel libretto fanno la loro comparsa uno dopo l'altro molti degli elementi che di solito sono associati a un'ambientazione natalizia: il freddo, il paesaggio innevato, il fuoco e persino i giocattoli. È però perlomeno singolare che, almeno stando alla parte reperibile del libretto, limitata purtroppo ai soli testi dei numeri musicali, manchi, in un contesto teoricamente così permeato dalla dimensione festiva natalizia, un qualsiasi accenno esplicito al Natale. Nella versione di Francmesnil, per fare un esempio, la festa dai Plummer è dichiaratamente una festa della vigilia di Natale, e all'alba successiva, dopo la notte trascorsa in preda ai tormenti John si commuove sentendo in lontananza dei cori di Natale. Nella versione di Sturgis, invece, la festa dai Plummer è solo una festa in cui si canta e si beve, e il canto che John sente all'alba descrive un generico sentimento di purificazione, come se il librettista non si curasse di sfruttare l'ulteriore carica drammatica del contrasto con lo sfondo dell'atmosfera festiva. Può darsi però che si tratti di un'ambiguità voluta, perché l'espressione «night of all the year» era utilizzata anche per un'altra notte, quella di Halloween, che proprio così è chiamata per esempio nell'*Encyclopaedia of Supersti-*

tions del 1903[3]. Essendo la notte dell'anno in cui, secondo le credenze celtiche, si aprono i confini tra il mondo degli spiriti e quello degli uomini, appaiono fate e coboldi e i morti tornano al focolare, Halloween appare molto più appropriata per il contorno fantastico che la vicenda assume nel libretto di Sturgis. L'ambientazione tardo-autunnale però non coinciderebbe così bene col paesaggio innevato descritto da Dot al mattino successivo, a meno di non voler considerare l'ipotesi di una 'prima neve' autunnale, come accade per esempio nel III atto del libretto italiano di *Anna Karénina* (Roma, 1924) di Arturo Rossato (1882-1942), musicato da Igino Robbiani (1884-1966). In conclusione, il periodo esatto in cui vicenda è ambientata resta ambiguo.

L'idea di collocare l'azione a Ognissanti avrebbe potuto ottimamente giustificare invece l'altrimenti poco comprensibile spostamento della vicenda al periodo autunnale operato da Gallignani nel libretto da lui stesso scritto per la sua operina semiseria *Il grillo del focolare*. Appena entrato in scena, difatti, John (il cui nome, nel libretto, è italianizzato in Gianni) dichiara che «l'autunno è già inoltrato». La totale assenza di riferimenti temporali più precisi o di elementi soprannaturali, tuttavia, lascia in sospeso i motivi di tale ambientazione. Si può ipotizzare che Gallignani abbia voluto in questo modo rafforzare il realismo della sua versione, anticipando il periodo dell'azione all'autunno in modo da rendere più verosimile la sopravvivenza di un grillo sfuggito all'estate accanto al focolare casalingo. L'idea di Ognissanti deve comunque essere entrata in qualche modo a far parte del libretto di Cesare Hanau (1868-?) musicato da Zandonai: già nella seconda scena del I atto, in uno dei passaggi completamente originali di Hanau (che, come si vedrà, per il resto si servì ampiamente di altre fonti) Dot definisce il grillo «la voce delle antiche cose, lontane e sante/dei cari morti, delle gioie passate e spente!».

Nell'opera di Goldmark *Das Heimchen am Herd*, su libretto dell'allora esordiente Alfred Maria Willner (1859-1929), più tardi noto anche come uno dei librettisti de *La rondine* (Monte Carlo, 1917), la situazione è ancora diversa. L'elemento soprannaturale è in questo caso ben presente e rimarcato da svariati cori di elfi, ma l'ambientazione dell'inizio della seconda parte nel giardino in fiore di John, nel quale in primo piano appare un cespuglio di rose, e l'indicazione iniziale correlata se-

---

[3] *Encyclopædia of Superstitions, Folklore and the Occult Sciences of the World: A Comprehensive Library of Human Belief and Practice in the Mysteries of Life*, vol. III, a cura di Cora Linn Daniel e C. M. Stevens, J. H. Yewdale and Sons, Chicago 1903, p.1482.

condo cui alle sei del pomeriggio il sole sta tramontando, suggeriscono un'ambientazione nel primo autunno. Chiaramente non resta in questa versione alcuna traccia dell'inverno nebbioso di Dickens; scompare inoltre completamente la festicciola dai Plummer e con essa qualsiasi tentazione di accostare la vicenda alle festività natalizie. Il modello di riferimento è in questo caso *A Midsummer Night's Dream*, secondo un tipo di contaminazione già inaugurata da Boucicault, nella cui *Dot* comparivano in scena direttamente Titania e Oberon. Nella versione di Willner l'apparizione dei personaggi shakespeariani è sostituita da una visione notturna di elfi danzanti nella foresta durante la scena in cui il tormentato John viene consolato dal grillo.

Il grillo del focolare *di Cesare Hanau*

Il libretto de *Il grillo del focolare* musicato da Zandonai è l'unico dei quattro libretti tratti dal racconto di Dickens a sfruttare l'ambientazione natalizia, e anche l'unico a rifarsi concretamente a precedenti rielaborazioni teatrali della novella, in particolar modo a quella di Francmesnil. I prestiti spinti fin quasi al plagio lasciano pochi dubbi sul fatto che il librettista Hanau, la cui biografia è tuttora alquanto misteriosa, conoscesse il testo francese di Francmesnil. Il caso più evidente è quello della canzone *Les enfants perdus dans la forêt* cantata da Dot nel I atto, ripresa da Édouard per farsi riconoscere da lei e utilizzata più tardi anche come segnale per l'incontro tra Édouard e May. Si tratta di un'idea del tutto originale di Francmesnil, nella cui rielaborazione teatrale la musica spesso assume un ruolo effettivo nello svolgimento della vicenda. Nel libretto di Hanau i fanciulli si perdono in mare invece che nel bosco, ma per il resto tanto la funzione della canzone quanto il suo titolo *I fanciulli perduti* restano i medesimi. Hanau non era d'altronde del tutto nuovo a simili operazioni spregiudicate. Qualche anno prima, quando Franco Alfano (1876-1954) aveva deciso di mettere in musica *Risurrezione* di Lev Tolstoj (1828-1910) dopo averne visto nel 1902 a Parigi una riduzione teatrale di Henry Bataille (1872-1922), era successo qualcosa di simile. Il compositore si era dapprima rivolto direttamente a Bataille per un libretto, ma di fronte alle richieste esose dello scrittore aveva dovuto rinunciare. Ricordi aveva allora adottato una soluzione di ripiego, incaricando appunto Hanau di approntare un libretto sulla base di un'altra riduzione teatrale del romanzo di Tolstoj, quella di Camillo Antona Traversi (1857-1934), andata in scena con «successo molto contrastato» al Teatro Valle di

Roma nel 1902[4] – il che non aveva impedito a Hanau di servirsi abbondantemente anche del testo di Bataille. Al proposito è necessario aprire una parentesi: da più fonti si riporta che Alfano stesso, impossibilitato a pagare Bataille, si sarebbe rivolto ad Antona-Traversi e Hanau, entrambi residenti come lui a Parigi, per avere da loro un libretto basato su *Risurrezione* di Tolstoj. La notizia può essere vera solo a metà, perché la riduzione teatrale di Antona-Traversi esiste, o perlomeno esisteva, come opera a sé stante già dal 1902 (l'attuale irreperibilità del testo rende impossibile un controllo effettivo). È però probabile che Antona Traversi abbia in qualche misura collaborato alla stesura del libretto: la sua personale amicizia con Cesare Hanau è dimostrata dalla testimonianza che egli diede in suo favore quando Hanau fu processato per spionaggio nel 1920[5]. L'attività di drammaturgo-librettista di Antona-Traversi è inoltre testimoniata da almeno altre due collaborazioni alla stesura di libretti, quello de *La Dubarry* (1908/Milano, 1912) di Ezio Camussi (1877-1956) insieme a Ettore Golisciani (1848-1918), e quello per l'operetta *Yvonne* (Roma, 1912) di Virgilio Ranzato (1883-1937), insieme a Carlo Vizzotto (1884-1916)[6].

Prima di *Risurrezione* (Torino, 1904) Hanau aveva già lavorato per Ricordi nel 1893, quando aveva scritto a quattro mani col commediografo e giornalista Ettore Albini (1869-1954) il libretto di *Maria egiziaca* per Alberto Franchetti (1860-1942). Dopo il grande successo di *Cristoforo Colombo* (Genova, 1892) serviva difatti al torinese Franchetti un libretto per approdare alla Scala di Milano, e la scelta di due autori di estrazione milanese come Hanau e Albini, ambedue già conosciuti nell'ambiente del teatro di prosa, ha tutta l'apparenza di essere stata strategica. Lo stesso Hanau, difatti, si era già proposto nel 1892 a Milano come co-autore della non troppo fortunata commedia *Il frutto amaro*, scritta in collaborazione col coetaneo Enrico Annibale Butti (1868-1912). Nonostante il libretto di *Maria egiziaca* fosse pronto, Franchetti, poco dopo aver cominciato a lavorarci sopra, si risolse piuttosto a tentare la via del successo milanese con *Fior d'Alpe* (Milano, 1894), su libretto di

---

4 *Almanacco Italiano- Piccola enciclopedia popolare della vita pratica e annuario diplomatico amministrativo e statistico*, Anno IX 1904, Bemporad, Firenze 1903, p. 607.

5 Corrado Augias, *Il Paese in vendita. Società segrete, corruttori e faccendieri nell'Italia della Grande Guerra*, Rizzoli, Milano 1994, p. 127 sgg.

6 Essendo l'anno della morte di Carlo Vizzotto normalmente riportato come sconosciuto, aggiungo qui qualche particolare: Vizzotto durante la guerra era tenente di un reggimento di fanteria e morì per le ferite riportate. È ricordato nel Lapidario della Basilica di santo Stefano a Bologna.

Leopoldo Pullé (1835-1917), personaggio che, pur essendo molto legato anche politicamente a Milano (o forse proprio per questa ragione), aveva deciso di firmarsi per l'occasione con lo pseudonimo di Leo di Castelnuovo. *Fior d'Alpe* però non fu esattamente un successo, e Franchetti tornò a lavorare saltuariamente a *Maria egiziaca*, abbandonandola definitivamente solo nel 1897. Hanau, dopo il momentaneo insuccesso come drammaturgo e librettista, si era trasferito a Parigi, dove aveva cominciato a lavorare come corrispondente del «Secolo XIX», oltre che saltuariamente per alcune testate giornalistiche francesi. Il successo, nel 1904, di *Risurrezione* di Alfano rappresentò probabilmente per lui una sorta di rivalsa, e si potrebbe ipotizzare che egli abbia tentato immediatamente di replicarlo appropriandosi di un'altra commedia presente sulle scene francesi in quegli anni. La mancanza di una qualsiasi traccia di una corrispondenza diretta tra Hanau e Zandonai riguardo a *Il grillo del focolare*, d'altronde, porterebbe a ritenere che il libretto fosse già pronto e da qualche tempo in possesso di Ricordi, in attesa di un compositore cui affidarlo, e che esso sia stato proposto a Zandonai direttamente da Giulio Ricordi. Il dato curioso per quanto riguardo l'ambientazione natalizia è che ambedue i libretti riadattati da Hanau per Ricordi hanno uno sfondo festivo, quello della Pasqua in *Risurrezione* e appunto quello del Natale ne *Il grillo del focolare*. Il paesaggio innevato che, esattamente come nella versione di Francmesnil, caratterizza *Il grillo del focolare*, compare anche nella versione di Hanau di *Risurrezione*, sia, come in Bataille, nell'atto finale, sia nella scena alla stazione, che nel libretto di Hanau e Antona Traversi costituisce il II atto, e che nella versione di Bataille, oltre a essere solo raccontata dalla Maslowa, si svolge invece sotto la pioggia, come nel romanzo di Tolstoj. Difficile stabilire, in assenza del testo originale di Antona Traversi, se la trasformazione della piovosa sera autunnale di Tolstoj in una nevosa notte invernale sia o meno una trovata di Hanau. Ad ogni modo, questi primi dati sono già di per sé interessanti, perché, come sarà illustrato tra poco, lo sfondo natalizio o comunque festivo e il paesaggio innevato sono pressoché del tutto assenti dai soggetti operistici italiani almeno fino al 1870. Il loro ricorso in due dei quattro libretti di Hanau di cui si abbia notizia ha un che d'insolito: sorge spontanea la domanda se tale frequenza sia solo casuale, in quale misura frutto di una moda, o se il contrasto tra sfondo festivo e dramma non formi piuttosto il nucleo di una precisa idea drammaturgica dell'autore. Senza dubbio è presente un rimando a una tipologia librettistica non propria della tradizione italiana, come dimostrano anche i notevoli prestiti dai modelli francesi che in ambedue i casi Hanau si permette. La precisa collocazione spazio-temporale

della vicenda s'inserisce d'altronde anche in una moda operistica di stampo verista diffusa in Italia soprattutto dal 1890. Secondo tale corrente dovrebbero essere i personaggi di carne e sangue che compongono la costellazione drammatica e l'ambiente realistico nel quale è calata l'azione a determinarne poi l'effettivo svolgimento, oltrepassando la funzione della pura *couleur locale*. Da notare a margine però che, almeno nell'opera italiana, tale operazione finisce il più delle volte col rivitalizzare schemi operistici consueti, creando un maggior coinvolgimento nello spettatore ma mantenendo comunque dal suo mondo quotidiano una distanza sufficiente ad attutire un possibile effetto disturbante. La protesta sociale che animava la letteratura verista si trova così riconvertita in una sorta di esotismo di nuovo livello, per cui non a caso un tema come quello della prostituzione minorile, che pure qua e là riaffiora nell'opera cosiddetta verista, è regolarmente spostato in estremo oriente (*Iris*, Roma, 1898; *Madama Butterfly*, Milano, 1904).

I primi tre libretti di Hanau sono accomunati dall'appartenenza a Casa Ricordi dei tre compositori a cui erano destinati, mentre del tutto oscura resta l'origine del quarto e ultimo libretto di cui si abbia notizia: *Rose rosse* (Parma, 1908). Frutto di una collaborazione col librettista e traduttore Gustavo Macchi (1862-1935), il lavoro fu musicato dal pianista, direttore d'orchestra e compositore Edoardo Lebegott (1879-?). Si tratta di una torbida storia di tradimenti, spionaggio, ricatti e rivoluzioni fallite, che, seguendo la tradizione librettistica italiana, si svolge in un luogo e in una stagione dell'anno indefiniti. Scomparso un modello francese di riferimento (a meno che non si voglia pensare a lontanissime reminiscenze di Sardou), restano nel libretto solo pochi guizzi di un 'verismo' di maniera, come il morto ammazzato in scena o l'improvviso comparire della parola «baldracca» nel finale – termine già usato anni prima da Leoncavallo nel libretto di *Zazà*, dov'era rincarato tra l'altro da uno «sgualdrina» qualche atto dopo. Hanau non sembra declinare ulteriormente in questo libretto il tema del contrasto tra festività e dramma personale, spostandolo piuttosto su un molto più classico contrasto tra felice passato e oscuro presente: una festa appare qui solo indirettamente, nella rievocazione, da parte della coppia di sposi protagonisti, del loro primo incontro, avvenuto grazie a una rosa rossa durante un veglione di capodanno. È comunque singolare che, invece di limitarsi a rievocare una qualche festa generica, Hanau si preoccupi di specificare di quale ricorrenza si tratti. In tal modo egli arriva nel giro di tre libretti consecutivi quasi a esaurire il ciclo delle maggiori festività annuali: Pasqua (*Risurrezione*), Natale (*Il grillo del focolare*), San Silvestro (*Rose rosse*); manca solo il Carnevale.

La carriera librettistica di Hanau sembrerebbe arrestarsi qui, curiosamente con un libretto musicato da un compositore di cui, come dello stesso Hanau, si sono oggi perse le tracce. Edoardo Lebegott, molto attivo come direttore d'orchestra nelle Americhe già dal 1903, vi si trasferì definitivamente nel 1910. Dopo una parentesi in Guatemala, dove nel 1911 fu direttore del Conservatorio Nazionale, si stabilì a Los Angeles, a quanto pare nel 1921, dove diresse al Majestic Theater. Sposato dal 1918 col soprano di coloratura Adelina Tromben (1881?-1920?), si spostò successivamente a New York, dove, da articoli di giornale, la sua attività come direttore d'orchestra parrebbe documentata ancora nel 1950. *Rose rosse* sembra essere la sua unica fatica operistica. Non ho trovato alcuna notizia riguardo alla sua morte – il che farebbe pensare che sia vissuto ancora abbastanza da essere completamente dimenticato[7]. Per quanto riguarda invece Hanau, se egli abbia scritto o collaborato ad altri libretti perlomeno nei pochi anni che separano il 1908 dalla Prima Guerra Mondiale, non è al momento dato sapere; dopo i processi del 1918 di lui si perdono completamente le tracce.

Riassumendo: nell'ambito della presente inchiesta sulle opere ad ambientazione natalizia *Il grillo del focolare* – al di là del fatto di essere il secondo e ultimo libretto di un certo successo tra i quattro libretti scritti da Hanau e al di là delle ombre che ancora avvolgono la figura dello scrittore – occupa comunque una posizione particolare per le seguenti ragioni:

- è l'unico dei quattro libretti operistici tratti dal racconto di Dickens a sfruttare un'ambientazione natalizia;
- è uno dei due libretti di Hanau (su un totale di soli quattro) a sfondo festivo;
- non è l'unico libretto a sfondo natalizio musicato da Zandonai, che su un'ambientazione simile tornerà nei primi due atti de *I cavalieri di Ekebù* (Milano, 1925).

Possiamo chiederci se, com'è ipotizzabile, Ricordi era in possesso del libretto di Hanau già da qualche tempo e attendeva solo di trovare un compositore adatto cui affidarlo, quali sono i fattori che fecero cadere la scelta su Zandonai? Cercherò nelle pagine seguenti di trovare una risposta a questa domanda.

---

7 KENNETH MARCUS, *Musical Metropolis: Los Angeles and the Creation of a Music Culture, 1880-1940*, Palgrave Macmilian, New York 2004, p. 48; cfr. anche: «Il carroccio. The Italian Review. Rivista di coltura, propaganda e difesa italiana in America», Vol. XV, N. 1, January 1922, p. 120.

Opere ambientate a Natale in Italia e in Europa

Una piccola ricerca sulle opere ambientate interamente o parzialmente a Natale porta alla conclusione che tale sfondo non apparteneva alla tradizione operistica italiana ed entrò (molto relativamente) in voga solo negli anni Novanta dell'Ottocento.

Va premesso che una lista completa di opere a sfondo natalizio si è rivelata purtroppo per il momento impossibile, e che quindi ciò che segue è necessariamente solo un abbozzo, il cui unico intento è di servire come spunto per un'eventuale ricerca più ampia. La lista è limitata a lavori confrontabili con l'opera di Zandonai, perciò ho deciso, forse arbitrariamente, di escludere balletti, mimodrammi, musiche di scena e simili. Nel quadro che è possibile tratteggiare secondo i dati finora raccolti, lo sfondo natalizio, che in generale non ricorre in modo molto frequente nel genere operistico prima del 1945, fa la sua comparsa in Italia con un certo ritardo rispetto ai Paesi di lingua tedesca e alla Francia, restando inoltre, tranne poche eccezioni, relegato a un ruolo perlopiù marginale, per scomparire quasi del tutto già dagli anni Trenta. In altri Paesi nei quali l'opera a sfondo natalizio compare tendenzialmente solo più tardi, come la Russia e gli Stati Uniti, essa acquista invece quasi da subito un grande rilievo, sviluppandosi, soprattutto negli Stati Uniti dopo il 1950, in una specie di vero e proprio genere a parte. In Inghilterra, d'altro canto, il Natale come soggetto operistico non giunge mai veramente ad affermarsi, restando però molto presente nella musica sinfonica, vocale e corale, come accade in molti pezzi di Ralph Vaughan Williams (1872-1958), tra cui il *masque* del 1926 *On Christmas Night*, versione recitata e danzata del più celebre racconto di Dickens, *A Christmas Carol*, con musica basata su canti tradizionali natalizi.

Prima del secondo dopoguerra l'ambientazione natalizia conosce nell'opera italiana una relativa diffusione solo tra il 1872 e il 1908. Il titolo sospetto di un'opera del 1837 di Giuseppe Maria Sborgi (1814-1902), *Il giorno natalizio* (Firenze, 1837), dovrebbe riferirsi difatti al genetliaco di una qualche personalità e non a quello di Nostro Signore. Non ho purtroppo avuto modo di controllare il manoscritto, ma mi baso in questo caso sul fatto che la dicitura «giorno natalizio» era utilizzata in quel periodo prevalentemente in questo senso e non per indicare il Natale. Il titolo dell'opera di Sborgi trova tra l'altro un precedente nel pasticcio di Joseph Schuster (1748-1812) *Il giorno natalizio* (Dresda, 1802), composto per festeggiare il genetliaco di «Aigusto 3. Re di Pollonia» [sic]. La dicitura si ritrova inoltre in innumerevoli dediche di cantate di vari autori composte in occasione del 'giorno natalizio' di

regnanti e notabili vari. Prima del 1872 si registra persino il caso di un *Werther* (Roma, 1862) di Raffaele Gentili (1837-1867) epurato da ogni riferimento al Natale – per non parlare del precedente *Verter* (forse rappresentato a Venezia nel 1802 – ma forse anche mai rappresentato fino al 2001) forse di Johann Simon Mayr (1763-1845), o forse di Vincenzo Pucitta (1778-1861), nel quale, a parte i nomi dei protagonisti, del romanzo di Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) poco o nulla resta. Di una sorta di terzo Werther italiano, *L'ombra di Werther* (Fiume, 1899) di Alberto Iginio Randegger (1880-1918), sono venuto a conoscenza troppo tardi e non ho avuto purtroppo modo di verificare se sia ambientato a Natale – anche se l'anno di composizione e l'evidente collegamento con l'opera di Massenet lo lascerebbero supporre.

La prima opera italiana espressamente ambientata tra la vigilia e il giorno di Natale dovrebbe essere, per quanto mi è stato possibile scoprire, *La notte di Natale* (Bergamo, 1872 – ma forse già composta nel 1870) di Cipriano Pontoglio (1831-1892). Intorno allo stesso periodo fu composta l'opera per bambini *La notte della Befana* di Ettore De Champs (1835-1905), rappresentata a Firenze. Anche la prima opera di Ruggero Leoncavallo (1857-1919) composta al termine degli studi nel Conservatorio, *Chatterton* (1876, ma la prima assoluta avvenne a Roma solo nel 1896), è interamente ambientata tra la vigilia e il giorno di Natale. La scelta dell'ambientazione natalizia, assente nel dramma omonimo (1835) di Alfred de Vigny (1797-1863) e del tutto fuori sintonia rispetto al personaggio reale cui l'opera s'ispira, è probabilmente un'idea originale di Leoncavallo. Non ho purtroppo avuto modo di controllare se la stessa idea fosse venuta nove anni prima anche a Erennio Gammieri (1836-1916), per il suo *Chatterton* (San Pietroburgo, 1867), tratto anch'esso dal dramma di Vigny, ma mi sembrerebbe strano se, come ambientazione di un'opera composta per San Pietroburgo, il compositore italiano avesse scelto proprio la festività in cui la Chiesa ortodossa più si distanzia dal resto dell'Europa.

Il Natale fa una fuggevole comparsa nell'ultimo atto di *La Wally* (Milano, 1892) di Alfredo Catalani (1854-1893), e ricompare in maniera più consistente nei primi due atti di *La bohème* (Torino, 1896) di Giacomo Puccini (1858-1924) e nel I e IV atto di *La bohème* (Venezia, 1897) di Leoncavallo. Seguono qualche anno dopo l'idillio (ma altrove ho trovato che si tratterebbe di un 'epilogo drammatico') di Fortunato Cantoni (1887-1958) *Notte di Natale*, rappresentato a Trieste nel 1905, mentre però la prima effettiva ebbe luogo ad Ajaccio nel 1904[8], e, ap-

[8] Ho ritenuto più affidabili i dati relativi alla prima rappresentazione dell'opera di

punto, *Il grillo del focolare* zandonaiano. Una sesta opera, *Natale* (1900) di Alberto Gentili (1873-1954), non rientra nella lista delle opere italiane, perché, pur basandosi sul dramma in un atto di Carlo Righetti (1828-1906) *On dì de Natal* (1876), famoso per aver provocato fiumi di lacrime nel pubblico milanese[9], fu composta su libretto tedesco e rappresentata in prima assoluta a Monaco di Baviera nel 1900; né ho trovato notizia di una rappresentazione italiana di quest'opera.

Negli anni successivi a *Il grillo del focolare* lo sfondo natalizio in Italia sembra ricorrere sempre più raramente, tanto che i titoli di cui mi è stato possibile trovare traccia fino al 1950 si riducono a tre, quasi tutti stranamente concentrati tra il 1925 e il 1926: la 'visione lirica' *Nazareth* (Pavia, 1925) di Franco Vittadini (1884-1948), che compose qualche anno dopo anche un oratorio dal titolo *Il Natale di Gesù* (Bari, 1933); *I cavalieri di Ekebù* (Milano, 1925) di Zandonai, nei quali comunque il Natale occupa solo la prima metà dell'opera, e il III atto dell'operetta *Primarosa* (Milano, 1926) del celebre autore di *L'acqua cheta* (Roma, 1920) Giuseppe Pietri (1886-1946).

Come accennato sopra, soprattutto nei Paesi tedeschi e in Francia il Natale diventa tema operistico molto prima di quanto non accada in Italia. In Austria, la prima opera natalizia di cui per il momento è stato possibile trovare traccia appare già nel 1786, il Singspiel *Die Weihnacht auf dem Lande* di Johann Baptist Schenk (1753-1836). Si dice che l'operina fosse molto amata dall'Imperatore Joseph II (1741-1790), che pare sia andato più volte a vederla con amici e familiari. In Germania nel 1832 veniva eseguito a Münster il vaudeville di Albert Lortzing (1801-1851) *Der Weihnachtsabend*, e nel 1845 a Dresda *Ein Traum in der Christnacht* di Ferdinand Hiller (1811-1885). In Francia nel 1837 una notte di Natale caratterizzata, secondo la tradizione francese di allora, da festini protratti fino all'alba, faceva da sfondo all'azione di *Le domi-*

Cantoni riportati in: MILIJANA PAVLOVIĆ, *Mahler e l'Italia. Episodi biografici e processo creativo*, Tesi di dottorato all'Università degli Studi di Ferrara anni 2006/2008, p. 97, rispetto a quelli riportati altrove (cfr. UMBERTO MANFERRARI, *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, Sansoni Antiquariato, Firenze 1954-5, 3 voll., in cui la data riportata è il 31.1.1900), per tre motivi: la tesi di dottorato è più recente, si concentra in maniera puntuale su figure minori del panorama italiano come Randegger e Cantoni, e gli errori nel Dizionario Sansoni non sono rari. Non ho però avuto modo di verificare personalmente l'esattezza dell'informazione.

9 CLETTO ARRIGHI [pseud. di Carlo Righetti, NdA.], *Storia del Teatro Milanese (auto-pseudo-apologia)*, in «Milano Nuova. Strenna del Pio Istituto dei Rachitici di Milano» [Anno X.], Milano 1890.

no noir di Daniel Auber (1782-1871), su libretto di Eugène Scribe (1791-1861), rappresentato con enorme successo all'Opéra-Comique di Parigi. Solo due anni dopo la medesima coppia Auber-Scribe replicava l'ambientazione collocando l'azione del III atto di *Le lac des fées* (Parigi, 1839) durante la Festa dei Re Magi a Colonia, ovvero nel giorno dell'Epifania. La serie continua nel 1848, sempre a Parigi e sempre con un libretto di Scribe, con un'opéra-comique di Napoléon Henri Reber (1807-1880), *La Nuit de Noël ou l'Anniversaire*. A scanso di equivoci, per quanto riguarda l'opera francese, va aggiunto che la parola «Noël» appare spesso anche col senso che aveva allora di semplice 'evviva!', come accade per esempio all'inizio di *Le Roi d'Ys* (1878, prima rappresentazione nel 1888 a Parigi) di Édouard Lalo (1823-1892), dove «Noël!» è l'esclamazione di giubilo del popolo per le prossime nozze tra la figlia del Re d'Ys Margared col principe straniero Karnac e per la pace così raggiunta, e non certo espressione di un'improvvisa euforia natalizia.

Tra il 1870 e il 1915, quindi grossomodo in concomitanza con l'improvviso risvegliarsi dell'interesse per il Natale in Italia, si ha in tutta Europa un discreto incremento di opere a sfondo natalizio: l'opera in un atto in olandese *Het Drienkoningenfest* (Bruxelles, 1870) del compositore belga Karel Mary (1823-1889); la féerie *L'arbre de Noël* (Parigi, 1880) del francese Charles Lecocq (1832-1918) in collaborazione col tedesco Georges Jacobi (1840-1906); il *Werther* (Vienna, 1892) di Jules Massenet (1842-1912), la cui seconda metà è ambientata tra la vigilia e il giorno di Natale; *Den lille pige med svovlstikkerne* (*La piccola fiammiferaia*, Copenhagen, 1897) di August Emil Enna (1859-1939); il già ricordato *Natale* di Gentili (Monaco, 1900); il melodramatisches Krippenspiel *Bübchens Weihnachtstraum* (Berlino, 1906) di Engelbert Humperdinck (1854-1921); la fiaba musicale *Das Christ-Elflein* (Monaco, 1906) di Hans Pfitzner (1869-1949), dapprima ideata come sorta di pantomima tedesca, con balli, canti e dialoghi parlati su testo di Ilse von Stach (1879-1941), poi rielaborata nel 1917 come Spieloper; e la fiaba natalizia *In Knechts Ruprechts Werkstatt* (Graz, 1907) di Wilhelm Kienzl (1857-1941). Nel 1915 in Francia il tema natalizio si lega all'attualità della guerra nel «racconto eroico» *Les cadeaux de Noël* di Xavier Leroux (1863-1919), su quattro bambini i cui genitori sono stati uccisi e la casa distrutta dai tedeschi durante la Prima Guerra Mondiale, rappresentato all'Opéra-Comique di Parigi proprio nel giorno di Natale; in Inghilterra invece nello stesso anno appare la prima effettiva opera natalizia inglese, ovvero l'opera sulla Natività di Cristo di Rutland Boughton (1878-1960), *Bethlehem* (Glastonbury, 1915). Sempre in Inghilterra, l'opera per bambini *The Christmas Rose* di Frank Bridge (1879-

1941) ebbe una gestazione incredibilmente lunga, dal 1909 al 1929, e fu rappresentata solo nel 1932. Bisogna anche tenere presente che nel Regno Unito lo spazio della rappresentazione natalizia era già tradizionalmente occupato dal Nativity Play e dalle Pantomimes, e che quindi è naturale che l'opera stentasse a imporsi in questo campo. Anche l'unico lavoro scenico di Benjamin Britten (1913-1976) in cui compaia un *Christmas Party*, l'operetta per studenti *Paul Bunyan* (New York, 1941), non fu rappresentato in Inghilterra prima del 1976 – ma in questo caso soprattutto perché il compositore ritirò il lavoro subito dopo la sfortunata prima e si decise a revisionarlo solo appunto nel 1976.

Nel frattempo però il genere operistico muoveva i primi passi anche negli Stati Uniti, e già nel 1929 appariva la prima opera natalizia statunitense, *A Christmas Tale* (Houston, Texas, 1929) di Eleanor Freer (1864-1942), seguita nel 1941 dal già citato contributo inglese di Britten *Paul Bunyan* e poi nel dopoguerra da *Amahl and the Night Visitors* (New York, 1951, tra l'altro alla vigilia di Natale) di Gian Carlo Menotti (1911-2007), da *The Long Christmas Dinner* (New York, 1963) di Paul Hindemith (1895-1963) e da un'infinità di altri lavori, fino ai giorni nostri.

Il caso russo invece è particolare: il proliferare di opere natalizie tra il 1874 e il 1900 ha come pressoché unica fonte il racconto di Nikolaj Gogol' (1809-1852) *Noč pered Ròždestvom* [*La notte prima di Natale*], presente nella raccolta *Večerà na hùtore bliz Dikan'ki* [*Veglie alla masseria presso Dikan'ka*] (1831-32). Curiosamente una delle promotrici dell'idea di mettere in musica il racconto di Gogol' fu una nobildonna tedesca: la Granduchessa Elena Pavlovna, nata Carlotta di Württemberg (1807-1873), fondatrice del Conservatorio di San Pietroburgo, aveva fatto preparare dal poeta Jakov Polonskij (1819-1898) per il compositore Aleksandr Serov (1820-1871) il libretto *Kuznec Vakula* [*Il fabbro Vakula*], tratto appunto da *La notte prima di Natale* di Gogol'. Serov però morì improvvisamente, e la Granduchessa decise di assegnare un premio ai due compositori che meglio avessero messo in musica il libretto di Polonskij. Dopo la morte della Granduchessa nel 1873 il concorso passò in gestione alla Società Musicale Russa; tra i giudici del concorso vi era Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908).

Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893), deciso a vincere il concorso, paradossalmente si sbagliò e terminò in fretta e furia *Il fabbro Vakula* un anno prima del termine del concorso, fissato per l'agosto 1875. Riuscì comunque ad aggiudicarsi il primo premio, non da ultimo facendo ben capire ai giudici che quella partitura, che avrebbe dovuto essere giudicata come anonima, era sua. Allo stesso concorso il compositore e critico musicale Nikolaj Solov'ev (1846-1916) si aggiudicò il secondo pre-

mio, naturalmente anche lui con un'opera intitolata *Il fabbro Vakula*. Forse anche per rifarsi del premio che Čajkovskij gli aveva sottratto Solov'ev pochi mesi dopo ne stroncò in una recensione il *Primo Concerto per pianoforte*. Le versioni di Čajkovskij e Solov'ev erano però già state precedute da una versione completamente diversa dello stesso racconto del compositore Mycola Lysenko (1842-1912). Già nel 1872 egli aveva avuto l'idea di mettere in musica *La notte prima di Natale* depurandola da tutti gli elementi fantastici e non corrispondenti alla tradizione ucraina. Sia questa prima versione sia una revisione del 1874 con recitativi al posto dei dialoghi parlati sono andate perdute. Solo una terza versione del 1883 giunse finalmente a una rappresentazione teatrale ufficiale a Charkiv. Nel 1885 Čajkovskij approntò una versione riveduta de *Il fabbro Vakula* col nuovo titolo *Čerevički* [*Gli stivaletti*], eseguita a Mosca nel 1887. Un'ennesima versione operistica del racconto di Gogol' fu poi composta tra il 1894 e il 1895 da Rimskij-Korsakov col titolo *Noč pered Ròždestvom* [*La notte prima di Natale*] ed eseguita nel 1895 a San Pietroburgo. Nel 1900 giunge finalmente l'eccezione con l'opera per bambini *Ëlka* [*L'albero di Natale*] di Vladimir Rebikov (1866-1920), basata su una mescolanza dei peraltro quasi identici soggetti di *La piccola fiammiferaia* di Hans Christian Andersen (1805-1875) col racconto *Il bambino presso Gesù* di Fëdor Dostoevskij (1821-1881), e rappresentata a Mosca tre anni dopo.

A parte andrebbe notato, almeno stando ai dati che è stato possibile reperire, il disinteresse per il tema natalizio nell'opera ceca, ungherese e polacca. L'unica opera in tal senso di cui abbia trovato traccia e del cui argomento natalizio possa essere ragionevolmente sicuro è abbastanza tarda ed è *Magyar Karácsony* [*Natale ungherese*] (Budapest, 1931) di Jenő Ádám (1896-1982).

Come accennato sopra, però, un'indagine approfondita nella selva di libretti semisconosciuti francesi tedeschi, russi e via dicendo, nonché una ricerca estesa nel mondo dell'operetta, si sono per il momento rivelate impraticabili, per cui non è stato possibile stabilire con esattezza quanto frequentemente lo sfondo natalizio faccia la sua comparsa. Presumibilmente l'elenco sarebbe destinato ad allungarsi di parecchio se vi si aggiungessero tutte le opere e operette che si svolgono solo parzialmente a Natale. Nonostante i limiti di questa lista, però, si possono da essa trarre alcune conclusioni.

Innanzitutto, come accennato sopra, è evidente il ritardo con cui il Natale fa la sua comparsa in un libretto d'opera in Italia rispetto ad Austria, Francia e Germania. Mentre lo scarto anche maggiore con cui il tema natalizio appare in Inghilterra, Russia e negli Stati Uniti è alme-

no in parte giustificabile dal minore sviluppo della tradizione operistica in questi Paesi; la posizione in qualche modo defilata dell'opera italiana riguardo all'utilizzo di questo scenario deve avere altre ragioni.

Un po' troppo semplicistica mi pare una spiegazione puramente geografica, per cui il rapporto con il Natale si differenzierebbe nei Paesi dell'Europa settentrionale rispetto a quelli di area mediterranea, mentre l'assenza pressoché totale di opere a sfondo natalizio per esempio nel Regno Unito e in Russia prima del 1870 sarebbe imputabile principalmente allo scarso sviluppo del genere operistico in tali aree. Se con lo sviluppo del genere operistico appunto in Russia e in Inghilterra aumenta anche la diffusione di soggetti operistici natalizi, niente di simile sembra accadere in altri Stati dell'Europa settentrionale come Polonia, Repubblica Ceca, Ungheria o nei Paesi Bassi. Certo è che anche in Italia, almeno in un primo tempo, l'ambientazione natalizia è percepita in maniera latente come associata a un paesaggio dell'Europa settentrionale. Il luogo dell'azione si trova quasi sempre da qualche parte al nord, che sia Parigi, l'Inghilterra, un villaggio tedesco o una valle sperduta in Svezia. In alcuni casi il periodo natalizio è già presente nella fonte del libretto, come in *Scènes de la vie de bohème* (1847-49) di Henri de Murger (1822-1861) da cui sono tratte le due versioni di *La bohème*, o come il Volksdrama *Der Müller und sein Kind* (1835) di Ernst Raupach (1784-1852), fonte tanto di *La notte di Natale* di Pontoglio quanto in precedenza di *Ein Traum in der Christnacht* di Hiller, o ancora come in *Gösta Berlings saga* (1891) di Selma Lagerlöf (1858-1940), da cui sono tratti *I cavalieri di Ekebù*, pur se con un lieve spostamento temporale di alcune scene per unificare l'azione nell'opera. Talvolta, però, del Natale nel racconto o dramma originale non v'è traccia ed esso è frutto della fantasia del librettista. È il caso non solo de *Il grillo del focolare*, ma anche di *Chatterton*, tratto dall'omonimo dramma di Vigny e di *La Wally*, tratto da *Die Geier-Wally* (1873) di Wilhelmine von Hillern (1836-1916), che pure collaborò al libretto. Particolarmente paradossale il caso di *Chatterton*: nel dramma di Vigny l'epoca dell'azione è lasciata indefinita (solo in una didascalia si fa accenno al fatto che la camera di Chatterton è fredda), ma il personaggio reale su cui si basano il dramma e l'opera si suicidò comunque in pieno agosto. Può darsi che lo sfondo natalizio sia venuto in mente a Leoncavallo per associazione col suicidio di Werther alla vigilia di Natale. Comune a tutte queste opere è l'associazione tra il Natale e il freddo; in *La notte di Natale*, *La Wally*, *Il grillo del focolare* e *I cavalieri di Ekebù* compare anche la neve – e può accadere che la neve sia un'aggiunta del librettista italiano, come succede in *La notte di Natale* oppure ne *Il grillo del focolare* (ma in questo caso con buona compa-

gnia di libretti inglesi e francesi). Persino la slavina con cui si chiude *La Wally* è un'invenzione del libretto e il racconto si chiude in maniera completamente diversa.

La situazione si modifica gradualmente dal 1900. L'opera di Gentili *Natale*, pur se composta per un teatro tedesco, si svolge comunque in Italia, e il III atto di *Primarosa* si svolge nel paesino sardo in cui la protagonista fa ritorno. Non ho purtroppo avuto modo di consultare il libretto di *Notte di Natale* di Cantoni, anche se, a giudicare dalla foto della rappresentazione triestina, sospetto che si svolga in Corsica.

Il ritardo della comparsa di un'ambientazione natalizia in Italia rispetto a Francia, Germania e Austria si può comunque spiegare anche con una tendenza presente nell'opera italiana a una sorta di astrazione rispetto a feste specifiche o periodi precisi dell'anno. Se nel soggetto è prevista una festa, si fa il possibile per svincolarla dal calendario e la si fa diventare una non meglio precisata festa di paese o fiera, oppure un qualche banchetto o festino, talvolta in maschera. Tra le pochissime eccezioni si contano *Il carnevale di Venezia* (Napoli, 1851) di Errico Petrella (1813-1877) e, ancora con un carnevale, il III atto de *La traviata* (Venezia, 1853) di Giuseppe Verdi (1813-1901). Persino lo svolgimento di un'opera in una stagione precisa è, almeno in Italia e prima del 1870, tutt'altro che cosa comune. Il fatto che in una grande quantità di opere ci siano scene con feste all'aperto con gente che beve vino e pergolati di rose appartiene più a una stereotipata convenzione scenica che non a una precisa intenzionalità dell'autore di ambientare l'azione nei mesi estivi. A riprova di ciò basta considerare la scena di apertura di *Der Roland von Berlin* (Berlino, 1904), di Leoncavallo che, essendo ambientata esplicitamente nel periodo di carnevale, dovrebbe svolgersi tra febbraio e marzo. La didascalia prevede per l'appunto il solito popolo festante che beve vino all'aperto e persino un barbiere che si occupa dei suoi clienti fuori dalla sua bottega, cose perlomeno improbabili coi cinque gradi di un normale marzo berlinese – per non parlare del vino…

In alcuni casi i riferimenti alla stagione in cui si svolgerebbe l'azione sono nascosti nel libretto, come, per fare un esempio, in *Guerra in quattro* (Milano, 1861) di Carlo Pedrotti (1817-1893), ove si accenna a come la particolare calura di una giornata abbia dato l'impressione che fosse primavera. Altre eccezioni si trovano talvolta – ma credo si tratti di una mera coincidenza – in opere di compositori italiani destinate però a teatri esteri. Così il I atto del *Don Carlos* (Parigi, 1867) di Verdi si svolge da didascalia nell'inverno 1568. Da notare però che proprio questo I atto scompare nella versione per l'Italia in quattro atti del 1872. Un altro caso è *Le tre nozze* (Parigi, 1851) di Giulio Alary (1814-1891), che,

come si evince da un dialogo nel libretto, si svolge in estate. Compositore e libretto sono italiani, ma il lavoro ebbe la sua prima rappresentazione a Parigi, ove Alary già da tempo si era trasferito, nel Théâtre des Italiens.

In Germania, Francia e Austria, invece, lo svolgimento di un'opera durante una determinata festa o in un periodo preciso dell'anno non era una rarità. Giusto per fare un esempio: *Das Liebesverbot* (Magdeburgo, 1836) di Richard Wagner (1813-1883), *Benvenuto Cellini* (prima versione Parigi, 1838) di Hector Berlioz (1803-1869), *Zerline* (Parigi, 1851) di Auber e *Le carnaval de Venise* (Parigi, 1857) di Ambroise Thomas (1811-1896) si svolgono almeno in parte, durante il carnevale, di volta in volta di Palermo, Roma o Venezia. In alcuni casi, trattandosi di opere che drammatizzano eventi storici, la determinazione del periodo in cui si svolge l'azione si fa ancora più dettagliata: *Les Huguenots* (Parigi, 1836) di Giacomo Meyerbeer (1791-1864) sono ambientati per esempio nell'agosto 1572; nel libretto di *Gustave III ou Le bal masqué* (Parigi, 1833) di Auber vengono addirittura specificati i giorni precisi, 15 e 16 marzo 1792.

L'apertura sempre maggiore del teatro d'opera italiano alle influenze dell'opera francese e tedesca può aver contribuito a rendere gradualmente obsoleta l'ambientazione astratta italiana, tanto che nei soli anni Settanta si registrano, oltre alle sopra citate opere ambientate in autunno (*Il grillo del focolare* di Gallignani) e a Natale (*La notte di Natale* di Pontoglio e *Chatterton* di Leoncavallo), almeno due che si svolgono durante il carnevale, *Un capriccio di donna* (Genova, 1870) di Antonio Cagnoni (1828-1896), in cui tra l'altro, per via dell'ambientazione parigina, compare anche la neve, e *La Gioconda* (Milano, 1876) di Amilcare Ponchielli (1834-1886). Senza dubbio però, come si accennava sopra a proposito dei libretti di Hanau, la moda cambiò radicalmente coll'avvento della cosiddetta opera verista.

Una terza ipotesi relativa al ritardo italiano nello sfruttamento operistico di soggetti a sfondo natalizio, nata sotto la suggestione di una breve osservazione di Heinrich Heine (1797-1856) nel secondo dei suoi *Briefe aus Berlin* (1822), sarebbe che tale differenza possa in qualche modo essere legata a un rapporto con le festività natalizie socialmente più variegato nei Paesi protestanti rispetto a quelli cattolici[10]. Così for-

[10] «Wie in allen protestantischen Städten spielt hier die Weihnachten die Hauptrolle in der großen Winterkomödie», in: HEINRICH HEINE, *Briefe aus Berlin*, in: *Werke und Briefe in zehn Bänder*, Band 3, Berlin und Weimar 1972, p. 533.

mulata, tale ipotesi non regge, almeno per quanto riguarda il periodo precedente al 1870, considerando che l'assoluta maggioranza di opere a sfondo natalizio appare per l'appunto in Paesi o aree cattoliche (Austria, Francia, la città di Münster). È però possibile che l'Italia, a causa della presenza della Santa Sede, occupi una posizione particolare nel contesto dei Paesi cattolici. Un indizio in tal senso si ricava dall'opera *Nazareth* di Vittadini: è, infatti, l'unica delle opere italiane interamente a tema natalizio precedenti il 1950 a essere composta da un compositore affermato a livello nazionale di età superiore ai trent'anni. Mentre difatti in Austria, Germania e Francia, come più tardi in Russia, i compositori che si occupano di soggetti operistici che in qualche modo coinvolgano il Natale avevano perlopiù oltrepassato la trentina (il più giovane tra di loro, Lysenko, aveva comunque trent'anni quando approntò la sua prima versione de *La notte prima di Natale*) ed erano in un buon numero di casi perlomeno delle celebrità nazionali, in Italia le opere ambientate interamente durante il periodo natalizio sembrano essere esclusivo appannaggio di giovanissimi esordienti o di celebrità locali oggi perlopiù dimenticate.

Lysenko e Lortzing, tra i compositori non italiani elencati sopra, possono essere considerati gli unici due esordienti; l'uno però giunse a una versione definitiva della sua opera natalizia solo dieci anni più tardi e divenne poi una delle figure principali della vita musicale in Ucraina, mentre l'altro, pur non essendo ancora affermato come compositore, aveva comunque alle spalle una carriera come attore e cantante, oltre a divenire già negli anni immediatamente successivi uno degli autori d'opera tedeschi più importanti dell'epoca. Molti degli altri erano invece già affermati o destinati a divenire figure di spicco nella vita musicale europea: per esempio, Auber nel 1837 aveva già composto addirittura 28 opere, tra cui molte di grande successo e due veri trionfi, *La muette de Portici* (1828) e *Fra' Diavolo* (1830); Hiller era nel 1845 un pianista affermato a livello europeo e fu più tardi per trentacinque anni anche direttore del Conservatorio di Colonia, oltre che direttore d'orchestra e critico musicale; Kienzl nel 1907 aveva già composto sia la sua opera più celebre, *Der Evangelimann* (Berlino, 1895), sia quella più ambiziosa, *Don Quixote* (Berlino, 1898); Lecocq era da anni sulla cresta dell'onda a livello internazionale come compositore d'operette; Schenk, oggi non celebre come gli altri e ricordato più che altro per essere stato più tardi insegnante di contrappunto di Beethoven, aveva già nel 1786 ottenuto un considerevole successo con diversi Singspiele. Enna, tutt'oggi poco conosciuto al di fuori dei confini nazionali, fu comunque figura di grande rilievo in patria, mentre altre figure oggi pressoché sco-

nosciute, come Mary, Rebikov e Boughton, furono perlomeno a loro modo degli innovatori. Mary fu il primo compositore belga a rivendicare spazio per l'opera fiamminga e a comporre su libretti in olandese; Rebikov fu uno dei primi a percorrere un sentiero di sperimentazione armonica sviluppato più tardi con ben altri risultati da Debussy e Skrjabin, e Boughton cercò di imitare il modello wagneriano e di creare in Inghilterra una sorta di opera nazionale basata sul ciclo arturiano con tanto di festival. Reber e Leroux, che non raggiunsero mai un vero e proprio elevato grado di celebrità e che nemmeno si distinsero in qualche altro modo, avevano comunque oltrepassato i trent'anni e furono perlomeno famosi a livello nazionale. L'unica eccezione in questa lista è proprio un italiano, il ventisettenne Gentili, che, come ricordato sopra, decise di esordire a Monaco, ma come compositore non si affermò mai veramente ed è oggi ricordato essenzialmente come musicologo.

In Italia invece la situazione è differente. Le cinque opere elencate sopra ambientate interamente durante le feste natalizie (*La notte di Natale*, *La notte della Befana*, *Chatterton*, *Notte di Natale* e *Il grillo del focolare*) sono di compositori giovanissimi, come il diciottenne Cantoni, il diciannovenne Leoncavallo e il venticinquenne Zandonai, oppure di compositori più anziani ma celebri sostanzialmente a livello locale, come Pontoglio e De Champs, la cui fama di operisti non varcò di molto i confini dell'Italia del centro-nord. Né il dato cambierebbe se alla lista si aggiungesse anche *L'ombra di Werther* del diciannovenne Randegger. Meraviglia un poco constatare che, quando l'ambientazione natalizia appare in un'opera di un qualche compositore celebre, essa occupa nel migliore dei casi solo metà dell'opera. È quello che accade nelle due versioni di Puccini e Leoncavallo di *La bohème*, ambedue già reduci da almeno un grande successo all'epoca delle rispettive prime rappresentazioni. Lo stesso succede nel già citato *I cavalieri di Ekebù*, composti da Zandonai al culmine della sua carriera. Uno spazio ancora minore occupa il Natale in *Primarosa* di Pietri. In *La Wally*, ultima opera di Catalani, la festa viene poi a malapena nominata, si svolge giù nel villaggio, in contrasto con la tremenda solitudine della protagonista sui monti ghiacciati. Sarà una coincidenza, ma sorge quasi il sospetto che l'idea di un'opera ambientata completamente nel periodo natalizio non apparisse in quegli anni in Italia del tutto consona alla figura di un compositore affermato, e che quindi un libretto come *Il grillo del focolare* fosse, nelle condizioni italiane, più adatto a un giovane esordiente che non a un compositore già in carriera. Come accennato sopra, *Nazareth* di Vittadini rappresenta un'eccezione e potrebbe aiutare a fare un po' di luce sulle possibili ragioni di tale limitazione. Vittadini aveva all'epo-

ca 41 anni, era uscito dal Conservatorio di Milano per dissidi con Gallignani (il compositore della primissima versione de *Il grillo del focolare*), che ne era allora il direttore, e aveva musicato un libretto scartato da Puccini e per il quale si era interessato anche Francesco Cilea (1866-1950), *Anima allegra* (Roma, 1921), raccogliendo un vivissimo successo. Lo si può quindi considerare un compositore magari in cerca di conferme sul piano del successo operistico, ma di sicuro non esordiente. Vittadini era però già allora più conosciuto per le composizioni di musica sacra, e appunto l'opera *Nazareth* è considerata un ponte tra il mondo dell'oratorio a soggetto sacro e quello dell'opera vera e propria. Un'ipotesi possibile è che *Nazareth* di Vittadini possa aver costituito un'eccezione, proprio perché in questo caso il soggetto natalizio veniva trattato sotto la doppia prospettiva dell'opera e della musica sacra, ovvero che in Italia il peso della Chiesa e l'importanza religiosa del Natale fossero tali da non far ritenere del tutto appropriato un utilizzo per così dire frivolo e profano del tema natalizio come sfondo operistico. Non è che un'ipotesi, ma potrebbe spiegare, tra l'altro, la sostanziale assenza in Italia della fiaba musicale natalizia o comunque da rappresentarsi sotto le feste – un tipo di tradizione che, soprattutto nei Paesi di lingua tedesca, si affermò gradualmente nel corso dell'Ottocento attestandosi con decisione solo intorno agli anni Novanta.

L'opera-fiaba natalizia

Nella programmazione tradizionale di molti dei maggiori teatri tedeschi non manca mai all'antivigilia di Natale o a Santo Stefano una rappresentazione di un'opera o di una pièce teatrale con musica, ma per lungo tempo si alternarono i generi più diversi, opere buffe, vaudevilles o classici tedeschi come *Der Freischütz* o *Fidelio*, e in qualche caso anche opere di Wagner. Inizialmente quindi i lavori a sfondo fiabesco, per quanto frequenti, erano solo uno dei vari generi proposti. Dal 1890 però la programmazione di opere-fiaba sotto le feste si fece in alcuni teatri pressoché costante; ancora oggi in molte città tedesche è viva la tradizione della rappresentazione natalizia di *Die Zauberflöte* con fitta partecipazione di un pubblico di bambini. Cominciarono poi ad apparire, e non solo in Germania, anche opere-fiaba la cui prima assoluta era programmata proprio durante le feste natalizie (ovvero tra l'antivigilia di Natale e l'Epifania). Un esempio classico in tal senso sono diverse opere di Humperdinck, tra cui *Hänsel und Gretel* (Weimar, 23 dicembre 1893), che è tuttora uno dei pilastri della programmazione natalizia dei teatri

d'opera tedeschi, ma anche il Singspiel *Die sieben Geislein* (Berlino, 19 dicembre 1895), la seconda versione come opera-fiaba di *Die Königskinder* (New York, 28 dicembre 1910), il Krippenspiel *Bübchens Weihnachtstraum* (Berlino, 30 dicembre 1906). Anche la prima assoluta della fiaba musicale *An Allem ist Hütchen Schuld!* (Stoccarda, 6 dicembre 1917) dell'allievo di Humperdinck Siegfried Wagner (1869-1930) ebbe luogo in occasione di una festa collegata al Natale, ovvero nel giorno di San Nicola (appunto il 6 dicembre). L'interazione di Humperdinck col Natale si estese anche ad altri generi teatrali, come la musica per lo spettacolo-pantomima *Das Mirakel* di Karl Gustav Vollmöller (1878-1948) e Max Reinhardt (1873-1943), andato in scena in prima assoluta a Londra il 23 dicembre 1911 col titolo *The Miracle*, oppure le musiche di scena per *Der blaue Vogel* (1908) di Maurice Maeterlinck (1862-1949), rappresentato in questa versione a Berlino il 23 dicembre 1912. *The Miracle* fu filmato e venne ridistribuito nel 1912 come «lyricscope play» a colori, ovvero film (necessariamente muto, all'epoca) con accompagnamento di orchestra sinfonica, coro, effetti sonori *live*, piccoli cambi di scena a lato dello schermo e comparsa di attori e ballerini in costume medievale; dallo stesso lavoro di Maeterlinck, invece, il compositore Albert Wolff (1884-1970) trasse a sua volta pochi anni dopo un'opera-fiaba che andò in scena a New York, naturalmente durante il periodo natalizio, *L'oiseau bleu* (New York, 27 dicembre 1919). Come ricordato sopra, anche il Singspiel *Das Christ-Elflein* di Pfitzner era inizialmente stato concepito come musica di scena per un lavoro teatrale natalizio di Ilse von Stach.

È interessante un confronto col programma del Teatro alla Scala in quegli anni. Mentre una rappresentazione nel giorno di Santo Stefano appartiene alla tradizione del teatro fino almeno dal 1779, dato che inizialmente il 26 dicembre era il giorno in cui si apriva la Stagione di Carnevale, l'idea che l'opera scelta per l'occasione potesse essere in qualche modo tematicamente collegata alle feste natalizie sembra del tutto assente o frutto di una sporadica coincidenza, come accade nel 1900 con *La bohème* di Puccini o nel 1911 con *Die Königskinder* di Humperdinck. Nella ricorrenza si segnala anzi, tra il 1889 e il 1923, una massiccia presenza di opere di Wagner, indice chiaro di un modo non proprio fanciullesco d'intendere la festività. Nello stesso periodo in Italia l'opera-fiaba non sembra essere così diffusa, o è comunque relegata a un livello men che minore, e soprattutto non appare in alcun modo collegata a un'atmosfera natalizia – anzi, i soggetti operistici legati al Natale sono in Italia perlopiù foschi, drammatici o di tipo *larmoyant*: tralasciando le apparizioni spettrali e i morti avvelenati di *La notte di Natale*

di Pontoglio oppure il suicidio del protagonista di *Chatterton*, restano l'amore infelice di Mimì nelle due versioni di *La bohème*, con tanto di morte della protagonista la notte di Natale allo scoccare della mezzanotte nella versione di Leoncavallo, oppure la morte sotto la valanga dei due protagonisti di *La Wally* proprio nel giorno di Natale. Né sembra andare meglio, sempre nello stesso periodo, in Francia, col suicidio del protagonista in *Werther* e la storia dei bambini orfani durante la guerra in *Les cadeaux de Noël*. L'unica eccezione italiana sembra essere l'operina fantastica *La notte della Befana* di De Champs, anche se forse sarebbe ragionevole supporre l'esistenza di un repertorio più ampio di lavori del genere di cui oggi si è persa del tutto notizia. Nelle altre opere per bambini composte in Italia allo scorcio del secolo sembrano mancare tanto gli elementi fantastici quanto soprattutto il collegamento con le feste. Questo vale per esempio per gli altri due lavori composti da De Champs per giovinetti e giovinette (*Le orfanelle*, Firenze, 1879; *La festa della nonna*, s.d.). Non appartiene al panorama italiano un'opera-fiaba di Franco Leoni (1864-1949) *Ib and Little Christina* (Londra, 1901), tratta da un racconto di Andersen, in quanto composta su un libretto in inglese di Basil Hood (1864-1917), nel quale lo scrittore riadattava in forma operistica un suo precedente lavoro teatrale rappresentato sempre a Londra l'anno prima con musiche di scena di Arthur Bruhns (1874-1928).

Il maggior contributore italiano al genere dell'opera per bambini fu Alfredo Soffredini (1854-1923), fondatore a Livorno dell'Istituto Musicale Luigi Cherubini e tra l'altro maestro di Mascagni. Fra il 1883 e il 1915 egli produsse una serie piccoli lavori a scopo educativo destinati a essere eseguiti dagli alunni delle scuole elementari, variando dall'opera comica (*Il saggio*, Livorno, 1883) al melodramma (*Il piccolo Haydn*, Faenza, 1889), agli episodi storici (*Salvatorello*, Pavia, 1894; *Il leone*, Cesena, 1914), all'opera lirica (*S. Tarcisio, il martire della ss. Eucarestia*, Milano, 1895), ai bozzetti lirico-drammatici (*Aurora*, Pavia, 1897; *Capriolo*, Thiene, 1915). Nessuna di queste opere può essere catalogata senz'altro come fiaba musicale. L'unica tra esse a essere rappresentata in occasione delle feste natalizie (il 6 gennaio) fu l'ultima, *Capriolo*; la prima rappresentazione di tutte le altre avvenne o in primavera (in due occasioni, *Salvatorello* e *Aurora*, a ridosso della Pasqua) oppure in autunno. Persino una ripresa di *Aurora* nel dicembre 1898 alla Pro Patria di Milano avvenne in un periodo non festivo, dal 17 al 21 del mese[11].

[11] SERGIO GIUNTINI, *Quelli della Pro Patria 1883. 120 anni di storia milanese*, Grafiche Casbot, Varese 2003, p. 68.

Anche nella stagione di maggior diffusione della fiaba musicale in Italia, situabile grossomodo negli anni che intercorrono tra le due versioni di *La bella addormentata nel bosco* (Roma, 1922) ovvero *La bella dormente nel bosco* (Torino 1934) di Ottorino Respighi (1879-1936), non si registra nessun collegamento tra questo genere operistico e le festività natalizie. Tra il 1926 e il 1935, per esempio, furono rappresentate a Rovereto, in collaborazione con le scuole elementari, ben sei opere per bambini: due di esse erano vecchi lavori di Soffredini (*Il piccolo Haydn* e *Salvatorello*), le altre quattro vere e proprie fiabe musicali di Elia Marini (1881-1956), Paolo Malfetti (1856-1937) e Carlo Bonfioli (?-?, ma da non confondere né col padre Ettore, autore di un *Tango nostalgico*, né con un sacerdote d'inizio Ottocento con lo stesso nome). Tutte le rappresentazioni avvennero in primavera[12]. In sostanza quindi si può affermare con ragionevole certezza che attorno al 1900 in Italia l'opera-fiaba, oltre a essere perlopiù confinata nell'ambito educativo, nulla avesse a che fare con le feste natalizie, a differenza di quanto avveniva in quel periodo in Austria e in Germania.

Tra fiaba e opera verista

Il quadro generale delle diverse sfumature dell'approccio alle feste natalizie in Europa all'epoca in cui viene rappresentato *Il grillo del focolare* potrebbe essere in definitiva così riassunto: in Italia la grande tradizione delle rappresentazioni sacre natalizie, presente fin dal Medioevo, si era lentamente affievolita e irrigidita nella sostanziale immobilità rituale del Presepe e della Messa di mezzanotte; nei Paesi tedeschi essa restava invece ancora viva nei Krippenspiele e si era da qui allargata alla colorazione fiabesca e fanciullesca della Märchenoper; in Francia essa era stata sostanzialmente sostituita dalla dimensione frenetica e profana dei veglioni, mentre in Inghilterra festa e fiaba si mischiavano in modo sontuoso e paradossale nelle Pantomimes. In Paesi come Svezia e Russia la stessa dimensione fiabesca si era caricata di tinte più fosche e surreali, con tanto di apparizioni del diavolo, per cui la notte di Natale diventava una sorta di lotta tra il Bene e il Male. Tanto la dimensione fiabesca quanto l'apparizione di figure sinistre e il confronto tra il Bene e il Male in Italia sono all'epoca dirottati perlopiù sull'Epifania – que-

[12] Talieno Manfrini, *Il teatro a Rovereto tra lirica e prosa*, Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati, a.a. 242, VII/2a, p. 155.

sto senza contare la tradizione parallela della festa di San Nicola, viva nei Paesi tedeschi e nell'Italia del nord.

Un tale quadro renderebbe più chiaro da un lato il collegamento tipico delle opere italiane tra sfondo natalizio e tendenziale ambientazione nell'Europa settentrionale, dall'altro il fatto che l'unica opera natalizia italiana dal tono fiabesco prima de *Il grillo del focolare* sia *La notte della Befana* e si svolga all'Epifania. Anche da questo punto di vista *Il grillo del focolare* acquista una posizione tutta particolare grazie al suo miscuglio di fiaba e dramma. In tale contesto non è irrilevante il fatto che Zandonai, forse addirittura subito prima de *Il grillo del focolare*, avesse effettivamente composto un'opera-fiaba carica di elementi fantastici, *L'uccellino d'oro* (Borgo Sacco, 1907). L'operina, tratta da una favola dei fratelli Grimm, fu composta, a detta di Zandonai, per un sacerdote di Sacco che voleva «improvvisare uno spettacoluccio nell'Oratorio» e, come le opere per bambini elencate sopra, cantata direttamente dai ragazzi[13]. Per un qualche caso fortuito, il libretto fornito a Zandonai dal suo quasi coetaneo don Giovanni Chelodi (1882-1922) è sotto molti punti di vista più vicino a quello di una Märchenoper tedesca che non a quello di una tipica opera italiana per giovinetti. Purtroppo i documenti relativi a quest'opera, compresa la partitura originale, sono andati per la maggior parte perduti durante la Prima Guerra Mondiale. La datazione del 1898 suggerita dallo stesso Zandonai appare improbabile, anche perché in tal caso Chelodi sarebbe già stato sacerdote a 16 anni; si tende oggi a collocarne la composizione attorno al 1905/1906[14]. La prima rappresentazione di cui si ha notizia avvenne all'Oratorio di Sacco in primavera, e lo stesso vale per alcune riprese successive, mentre l'unica notizia reperibile di una rappresentazione di quest'opera in un periodo perlomeno prossimo alle feste risale al 1946 ed è quella della versione riorchestrata da Silvio Deflorian (1908-1995) sulla base dello spartito[15].

Il fatto però che quella che presumibilmente è la prima opera di Zandonai, *La coppa del re*, composta per un concorso Sonzogno del 1904 – o, secondo un'altra versione, per un concorso austriaco del 1906, nel quale avrebbe ricevuto addirittura l'opinione favorevole di Gustav Mahler (1860-1911) – avrebbe dovuto comunque avere una circolazio-

---

13 RICCARDO ZANDONAI: *Zandonai narrato da se stesso*, «Comœdia» x/72, 1928, pp. 9-11.

14 *Ibidem*.

15 T. MANFRINI, *Il teatro a Rovereto*, p. 157. Riguardo alla rappresentazione a Sacco de *L'uccellino d'oro* nel 1901 menzionata da Manfrini nel suo intervento non ho trovato conferme da altre fonti.

ne austriaca, cosa che però per qualche motivo non avvenne, aggiunge un tassello decisivo al quadro[16]. Bisogna certo tener conto del fatto che Rovereto al tempo apparteneva all'Impero Austro-Ungarico, e che in tale atmosfera di miscuglio culturale è naturale che un'operina come *L'uccellino d'oro* potesse essere ricollegata alla Märchenoper di Humperdinck allora in voga in Germania, anche se non ci sono prove che Zandonai abbia intenzionalmente voluto rifarsi a quel modello. Certamente l'orizzonte di riferimento del giovane compositore era più orientato verso la tradizione musicale italiana, ma con le sue prime prove drammatiche egli aveva mostrato una certa affinità anche con il mondo musicale tedesco, o comunque austriaco, il che lo poneva in una posizione particolare. Il fatto che ambedue i lavori fossero rimasti per così dire nel cassetto non significa che Ricordi non potesse averne notizia.

Mettendo quindi insieme tutti gli elementi si può arrivare a formulare un'ipotesi coerente sul perché Ricordi potesse ritenere Zandonai il compositore ideale per *Il grillo del focolare*. Come si accennava sopra, un soggetto interamente ambientato durante le feste natalizie in Italia statisticamente sembrava più adatto a essere messo in musica da compositori giovani ed emergenti; a questo si aggiungono altri due fattori, ovvero che Zandonai aveva dimostrato nelle sue due opere precedenti un'affinità verso l'ambiente austriaco e un certo approccio col fantastico che lo potevano rendere particolarmente adatto a dare il tocco giusto a un soggetto del genere, conferendogli quel tanto di 'non italiano' da renderlo un prodotto fuori del comune. Inoltre il libretto di Hanau sembrava sotto diversi aspetti calcolato per avere successo, dosando o riformulando in maniera se non originale perlomeno non scontata e senza strafare una serie di elementi in voga all'epoca, a partire proprio dalla scelta particolare dell'ambientazione natalizia. Essa, difatti, oltre a essere derivata dalle riduzioni teatrali di Boucicault e Francmesnil, rispetta tutti i canoni dell'immaginario natalizio italiano di allora, dall'ambientazione nell'Europa settentrionale alla neve alle campane ai cori natalizi, e al contempo riprende e riformula il canone delle opere a stampo grossomodo verista che dal 1890 avevano invaso i palcoscenici italiani, nelle quali una festività cattolica fa almeno parzialmente da sfondo alla vicenda. I titoli precedenti o contemporanei a *Il grillo del focolare* in questo senso sono diversi, dalle già menzionate due versioni di *La bohème* a *La Wally* a *Chatterton* (rappresentato la prima volta, lo ricordo, solo nel 1896), oppure da *Risurrezione* di Alfano fino alle due opere

[16] Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, LIM, Lucca 1999, p. 11.

tratte dalla novella *Cavalleria rusticana* (1880) di Giovanni Verga (1840-1922), *Mala Pasqua!* (Roma, 1890) di Stanislao Gastaldon (1861-1939) e naturalmente *Cavalleria rusticana* (Roma, 1890) di Pietro Mascagni (1863-1945) – senza contare la terza *Cavalleria rusticana* (Amsterdam, 1907) di Domenico Monleone (1875-1942). Chiaramente il racconto di Dickens avrebbe di per sé ben poco da spartire col Verismo, ma nel libretto di Hanau l'elemento fantastico è ridotto al minimo, mentre, anche rispetto al modello di Francmesnil, viene dato ulteriore spazio a componenti più tipiche dell'opera cosiddetta verista, quali la miseria in cui versano alcuni dei personaggi principali (Caleb e Berta Plummer) o la gelosia quasi omicida del protagonista, messa in risalto in una grande aria di John all'inizio del III atto. Di per sé certo né l'atmosfera verista né il contrasto tra la festa e il dramma privato potevano garantire l'interesse del pubblico, ma a questi elementi si aggiungono una miscelatura di patetismo e leggerezza e un tocco d'internazionalità, già sperimentate nei maggiori successi pucciniani, oltre alla novità conferita dal lieve sottofondo fantastico della commedia sotto forma di provvidenziale voce della natura. Non del tutto secondario, forse, anche il fatto che il libretto fosse derivato da un'opera letteraria famosa già messa in musica da un altro compositore celebre come Goldmark pochi anni prima. Dove il soggetto non avesse incontrato l'interesse di un certo tipo di pubblico, avrebbe fatto leva la curiosità del confronto, se non addirittura lo spirito di parte.

Secondo una diversa possibile ricostruzione della genesi del libretto, come ipotizzata da Diego Cescotti, potrebbe essere stato lo stesso Zandonai a fornire a Hanau il soggetto della sua opera – il che porterebbe a rafforzare ancora di più l'idea di una predilezione del compositore per il tema natalizio, da lui scelto come sfondo addirittura per il suo primo lavoro scenico importante, mentre dall'altro, riconsiderando i punti sopra esposti riguardo alle qualità e alle possibilità del libretto in rapporto allo stile musicale di Zandonai, una simile scelta denoterebbe nel giovane compositore un acuto livello di autoconsapevolezza.

L'effettiva affinità di Zandonai col soggetto si rivela sia dal fatto che egli non abbandonò più in nessuna delle opere successive la lieve pennellata di fantastico mista a qualche tocco comico-grottesco che poté sperimentare per la prima volta in maniera estesa in quest'opera, sia, caso raro in Italia, dal suo ritorno a un soggetto almeno parzialmente natalizio in una seconda opera, *I cavalieri di Ekebù*. Come si accennava sopra, mentre il tema è dai compositori italiani in larga parte evitato o a malapena sfiorato, tanto Leoncavallo quanto Zandonai vi tornano addirittura due volte. Nel caso di Leoncavallo l'utilizzo del Natale come

sfondo della vicenda rientra in un quadro più ampio di contrasto tra festa e dramma che caratterizza pressoché tutta la produzione operistica del compositore, laddove la festa di volta in volta può essere il Natale (*Chatterton*, *La bohème*), la 'festa di mezz'agosto' (*Pagliacci*, Milano, 1892), Calendimaggio (*I Medici*, Milano, 1893), carnevale (*Der Roland von Berlin*, Berlino, 1904), una movimentata serata in un varietà (*Zazà*, Milano, 1900), una festa campestre (*Maià*, Roma, 1910) o un matrimonio zingaresco (*Zingari*, Londra, 1912). Si possono annoverare scene per così dire di festa anche in alcune opere di Zandonai, come la scena nel caffè-flamenco in *Conchita* (Milano, 1911), la scena al Circo e poi la festa di nozze di Marcello in *Melenis* (Milano, 1912), o la festa contadina nella prima versione di *La via della finestra* (Pesaro, 1919), e, volendo, anche il 'Calendimarzo' in *Francesca da Rimini* (Torino, 1914). Bisogna però notare che non si tratta in alcun caso di una costante della produzione del compositore, e, soprattutto, che l'unica festa specifica ad apparire nelle opere di Zandonai è appunto il Natale, allungato ne *I cavalieri di Ekebù* fino a San Silvestro per ragioni drammaturgiche (nel romanzo originale le scene da cui sono tratti il II e il III atto si svolgono ambedue la sera di Natale ma in anni diversi). Non ritengo che tale posizione particolare di Zandonai nella scelta di uno sfondo per le sue opere possa essere frutto solo del caso e che egli si sia limitato a mettere passivamente in musica i libretti che gli venivano proposti; mi sembra più probabile, anche alla luce di quanto esposto fin qui, che egli stesso sentisse verso quella festività tutto sommato intima e familiare, almeno nell'accezione non francese, un'affinità maggiore rispetto per esempio all'operisticamente più frequentato carnevale. Tale affinità si riflette direttamente nella musica.

Topoi dell'ambientazione natalizia

Una breve escursione sui motivi ricorrenti che nei libretti d'opera soprattutto italiani identificano il Natale aiuterà a identificare i mezzi musicali di cui Zandonai si serve per ricreare un'atmosfera natalizia.

Addobbi e dolci: mentre albero e addobbi hanno una funzione scenica e talvolta tematica centrale nelle opere con ambientazione natalizia tedesche, tanto che l'albero è persino uno dei personaggi di *Das Christ-Elflein*, ma in parte anche russe, come dimostra il titolo dell'opera di Rebikov *L'albero di Natale*, per non parlare di quelle statunitensi, essi sono pressoché assenti nei libretti italiani. Nessuna

meraviglia quindi che di essi non vi sia traccia nel libretto di Hanau, che però comunque riprende da Francmesnil l'idea di mettere in scena un dolce natalizio, il *pudding flambé*, affidando all'episodio un ruolo centrale nella struttura del II atto de *Il grillo del focolare*.

CAMPANE: nel libretto di *Ein Traum in der Christnacht* si menzionano spesso rintocchi di campane, senza che esse suonino effettivamente. L'opera si apre con gli abitanti chiamati a raccolta dal suono di una campana, che però ha già suonato; più volte si menzionano i rintocchi della mezzanotte, senza che la mezzanotte arrivi a essere direttamente messa in scena; nel delirio di Conrad nel III atto egli ode il suono immaginario della campana che annuncia le nozze imminenti di Maria, senza che essa naturalmente effettivamente rintocchi. Nessuno di questi suoni di campana, tra l'altro, è collegato al Natale. Il più moderno libretto di *La notte di Natale*, invece, prevede espressamente suoni di campana, e, forse anche per questo, si spinge più in là nella loro definizione religiosa: oltre alla campana che suona la mezzanotte, dando inizio alla processione spettrale, ce n'è un'altra la mattina seguente che suona l'Ave Maria. Manca però anche qui un collegamento diretto col Natale. Il non plus ultra della campana natalizia lo raggiunge Leoncavallo nel libretto di *La bohème*, nel quale proprio il suono della campana di mezzanotte, associato all'esclamazione «È Natale!», sigla la chiusura del I e del IV atto. Hanau doveva essere particolarmente affascinato dall'idea del suono festivo delle campane in lontananza, perché, oltre a riprenderla dal dramma di Bataille per il IV atto di *Risurrezione*, inserisce appositamente (e per nostra fortuna, vorrei aggiungere) una scena simile anche nel II atto de *Il grillo del focolare*. In nessun caso si tratta comunque di un'idea originale di Hanau. L'episodio aggiunto è inoltre particolarmente interessante, perché corregge l'atmosfera natalizia 'francese' aggiungendovi una doppia pennellata *larmoyante* e spettrale. Dot percepisce il suono della campana come «una nota di pianto» nella notte del silente paesaggio innevato, May rafforza il concetto commentando piano: «È il pianto mio,/ che tu ridesti, Dot!», Tackleton cerca di fare ironia, senza rendersi conto di quanto l'oscuro presagio riguardi soprattutto proprio lui, commentando: «Questa notte è fantastica./ Notte di spettri e di misteri, notte/ di vecchi viaggiatori!».

CANTI NATALIZI: un classico, soprattutto d'oltralpe, della rappresentazione del Natale, sono i canti natalizi, spesso in lontananza, da una chiesa o da una strada nelle vicinanze, talvolta con accompagnamento d'organo o con suoni di campane. Il *Werther* di Massenet, per esempio, è costellato fin dal I atto, che pure si svolge in primavera, di

canti natalizi; nel *Bübchens Weihnachtstraum* di Humperdinck cori di bambini e angeli cantano canzoni natalizie; l'intero masque *On Christmas Night* di Vaughan Williams è basato su canzoni natalizie. L'opera italiana è in generale disseminata di cerimonie religiose con cori in scena o fuori scena, talvolta con accompagnamento di organo e/o campane: basterebbe citare, giusto per fare qualche esempio sparso, *Edgar* (Milano, 1889), *Tosca* (Roma, 1900) e *Suor Angelica* (New York, 1918) di Puccini, così come la già menzionata *Mala Pasqua!* di Gastaldon, *Cavalleria rusticana* di Monleone, o *Cavalleria rusticana*, *Isabeau* (Buenos Aires, 1911) e *Parisina* (Milano, 1913) di Mascagni. Mentre la suggestione delle processioni pasquali siciliane offre in tutte e tre le opere tratte da *Cavalleria rusticana* l'occasione per inserire scene con canti religiosi e cori fuori scena particolarmente sontuose, le opere con ambientazione natalizia, sia in Italia sia all'estero, adottano da questo punto di vista una dimensione tendenzialmente più intima e casalinga. Nella versione di Francmesnil, la gelosa furia omicida di John all'inizio del III atto viene calmata da un canto natalizio proveniente dall'esterno; nella versione di Hanau lo stesso episodio è trasposto al finale dell'opera e riferito alla sete di vendetta di Tackleton nei confronti del grillo. In ambedue i casi, il personaggio riconosce il suo errore e si redime.

FESTA: non esiste Natale senza festeggiamenti, dovessero questi consistere anche solo in un piccolo scambio di regali come in *Chatterton* o in un brindisi all'osteria come in *La notte di Natale*. Sotto molti punti di vista la festa di Natale è nei modi in cui può comparire in un libretto molto più flessibile di altre feste: può essere rappresentata coi crismi della sacralità come avviene di solito per la Pasqua, e quindi con cori, campane e organo, ma può assumere anche un aspetto del tutto profano e ridursi a banchetti e bevute, talvolta addirittura in maschera, come accade in *Le domino noir*. Può essere una festa collettiva, alla quale magari il protagonista nel suo isolamento non partecipa, ma può essere anche un ritrovo intimo di poche persone, come la cena de *Il grillo del focolare*.

FIABA: come accennato sopra, nell'opera italiana il fattore fiabesco o sovrannaturale ricopre nella rappresentazione del Natale un ruolo molto secondario, a differenza di quanto avviene in Austria, Germania, Russia e Regno Unito. Se si eccettua l'opera per bambini di De Champs *La notte della Befana*, in nessuna delle opere italiane in cui compaia uno sfondo natalizio si registra la presenza effettiva di esseri soprannaturali. Le stesse visioni spettrali che popolano il II atto di *La notte di Natale* compaiono al protagonista in sogno, potrebbero

quindi essere solo frutto del suo delirio. Anche le opere francesi con sfondo natalizio fanno un uso molto sporadico dell'elemento soprannaturale, il che, almeno all'epoca, rende più immediata l'osmosi tra l'immaginario natalizio francese e quello italiano. Naturalmente, soprattutto da questo punto di vista, la prospettiva odierna è radicalmente diversa.

FUOCO: l'immagine della fiamma guizzante nel camino mentre fuori nevica appartiene ai classici della rappresentazione natalizia, talvolta associata anche a scene di festa e a brindisi. Le scene in cui Chatterton o i bohémien bruciano i propri lavori nei camini altrimenti spenti, nell'un caso come segno di estrema disperazione prima del suicidio, nell'altro come estremo tentativo di riscaldare il freddissimo atelier, evidenziano le condizioni miserande in cui versano i personaggi, e potrebbero essere associate ai cinque fiammiferi che la piccola fiammiferaia di Andersen accende nel disperato tentativo di riscaldarsi. Tanto *Le grillon du foyer* quanto *Il grillo del focolare* sono, ovviamente, disseminati di scene con camini accesi – quello di casa Peerybingle e quello nell'abitazione dei Plummer. La sequenza di personaggi intirizziti dal freddo che vanno a riscaldarsi davanti al fuoco che caratterizza *Le grillon du foyer* ricorre anche ne *Il grillo del focolare*, ma in forma un po' meno insistita. Già nella scena di apertura, mentre nel testo di Francmesnil Dot, entrando in casa e dirigendosi verso il fuoco, si lamenta del freddo e della neve che l'hanno fatta gelare fino nel midollo, e chiede come ricompensa alla pentola di bollire e al grillo di cantare, nel libretto di Hanau non c'è menzione del freddo, e Dot s'inchina sul focolare quasi a omaggiare il grillo, mentre attizza il fuoco per far bollire l'acqua. Per fare un altro esempio, all'inizio del III atto, nella versione di Francmesnil, l'infuriato John è fuori di notte in mezzo alla neve e Dot, preoccupatissima, gli accende il camino in modo che possa riscaldarsi quando torna; il III atto di Hanau, invece, comincia con John già seduto accanto al focolare mentre all'esterno albeggia – si perde quindi nuovamente quel contrasto tra freddo esterno e calore interno continuamente rimarcato nel testo francese. Hanau invece rafforza la relazione implicita tra fuoco e festa, ed estende la breve scena del *pudding flambé* (anche questa un'invenzione di Francmesnil) fino a trasformarla nell'ensemble *Questa fiamma gioconda* e in uno dei momenti centrali del II atto, con conseguente ulteriore rilievo dato appunto alla parola «fiamma».

NEVE: né nel dramma di Raupach *Der Müller und sein Kind* né nel libretto di *Ein Traum in der Christnacht* di Carl Gollmick (1796-1866)

c'è traccia della neve che invece abbonda nel libretto di Giovanni Battista Paccanoni (?-?) *La notte di Natale* già dalla didascalia iniziale col villaggio circondato da montagne innevate fino al cimitero coperto di neve in cui si svolge la scena principale dell'opera. Dal confronto tra la scena dell'arrivo di John il becchino all'osteria nel libretto tedesco e quella parallela dell'arrivo di Michele il «fattucchiero» nel libretto italiano si può evincere un altro dettaglio interessante. Michele si lamenta subito della neve e del freddo che ci sono fuori, e al suo arrivo segue un brindisi nel quale si sfidano il freddo e l'oscurità della notte con un buon bicchiere di vino. Nella scena tedesca, invece, a parte il fatto che John entrando si limita a salutare e non parla né di neve né di freddo, subito prima del suo arrivo un coro descrive con ampiezza di particolari addobbi e dolci natalizi. La magia delle candele natalizie, i profumi, la dimensione intima della stanza addobbata per le feste – tutti questi elementi mancano del tutto non solo in *La notte di Natale*, ma in generale nei libretti italiani ambientati durante le feste natalizie. Il *pudding flambé* natalizio che compare nel II atto de *Il grillo del focolare* è ripreso pari pari dal testo francese, e immediatamente riequilibrato con l'inserimento di una finestra aperta su un paesaggio innevato notturno. Si ha nettamente l'impressione che l'immaginario natalizio italiano abbia condizioni climatiche esterne come punto focale (freddo, vento e neve) mentre l'immagine natalizia tedesca sembra più concentrata sulla dimensione interna, il calore della casa, gli addobbi, le luci e i dolci. Anche la primissima didascalia del libretto de *La bohème* di Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906) musicato da Puccini parla di «tetti coperti di neve», in questo caso riprendendo comunque una scena del romanzo di Murger in cui effettivamente nevicava. Un panorama completamente innevato si scorge anche dalla finestra della stanzetta di Chatterton. Unica eccezione *La bohème* di Leoncavallo, nella quale si fa accenno solo al freddo, senza comunque che appaiano descrizioni di addobbi natalizi. Nel caso de *Il grillo del focolare*, Hanau, a causa della concisione della forma librettistica, si deve limitare a riprendere solo una parte dell'eccezionale quantità di neve presente in *Le grillon du foyer* di Francmesnil, nel quale nevica tutto il tempo. In un punto addirittura Hanau tradisce il modello e, anziché seguire il testo di Francmesnil, in cui Caleb, alla domanda della figlia cieca Bertha sul tempo che fa all'esterno, risponde: «Il neige toujours affreusement. Cela ne cesse pas, depuis trois jours», muta la risposta di Caleb in: «La neve or più non cade. E fra le nubi/ la luna appare». Aggiungendo al quadro anche la tor-

menta di neve con cui si aprono tutte le versioni operistiche russe di *La notte prima di Natale*, si deve concludere che l'associazione tra Natale e neve non è esclusiva dell'immaginario italiano. Sui modi di rappresentare musicalmente la neve e il gelo, dal *King Arthur* (Londra, 1691) di Henry Purcell (1659-1695), alla tormenta che imperversa nel II atto de *La fanciulla del West* (New York, 1910) di Puccini, alla *Sinfonia Antarctica* (1949-52) di Vaughan Williams fino alla *Schneewittchen* (Zurigo, 1998) di Heinz Holliger (1939), si potrebbe scrivere un libro intero.

REGALI: se si escludono lo scambio di regali in Chatterton e l'apparizione fantasmagorica di Parpignol in *La bohème* di Puccini, il tema dei regali di Natale non sembra avere molto spazio nell'opera italiana. Persino i «cadeaux pour Bertha» portati da John su commissione di Caleb in *Le grillon du foyer* si riducono a un solo «regalo per Berta» nel libretto di Hanau.

Resta quindi da verificare se ed eventualmente in che modo nella partitura de *Il grillo del focolare* la presenza di elementi rappresentativi tipicamente natalizi (neve, fuoco, campane, coro natalizio, regalo) abbia dei risvolti musicali, senza dimenticare che per un testo molto simile, quello di Francmesnil, Massenet aveva composto pochissimi anni prima la musica di scena.

TRE MOMENTI NATALIZI NEI TRE ATTI DE *IL GRILLO DEL FOCOLARE*

Bisogna premettere subito che della quantità di neve e di freddo che inonda il libretto di Hanau non v'è nella musica di Zandonai alcuna traccia – anzi, al contrario, egli sfrutta in maniera così intensa tutte le occasioni musicali che gli vengono offerte dai momenti del testo in cui viene rievocata la primavera, come per esempio la scena finale del I atto in cui Dot e John rievocano tutta la loro vita insieme, che un ascoltatore distratto potrebbe non accorgersi affatto che l'opera si svolge d'inverno. A questa 'mancanza' il compositore rimedierà ne *I cavalieri di Ekebù*, musicalmente dominati dal tema del disgelo a tal punto che buio, freddo, neve e silenzio entrano nel quadro musicale fin dalle primissime battute. In una scena del III atto in seguito purtroppo tagliata compariva persino una rappresentazione musicale di una tormenta di neve.

Anche il ruolo dei doni natalizi ne *Il grillo del focolare* è musicalmente nullo: né il regalo per Berta che compare fuggevolmente nel I atto, né il fatto che Berta e Caleb costruiscano giocattoli offrono spunti

musicali a Zandonai, per cui nell'opera non compare niente di nemmeno lontanamente simile al *Toy Duet* che apre il II atto di *The Cricket in the Hearth* di Mackenzie.

Uno dei fattori che invece ne *Il grillo del focolare* di Zandonai contribuiscono a costituire l'atmosfera natalizia è il lieve sottofondo fiabesco determinato dalla presenza e dalla funzione del grillo. In linea generale, tutti i compositori che si sono occupati di *The Cricket on the Hearth*, da Goldmark a Mackenzie a Massenet nella musica di scena per *Le grillon du foyer* a Zandonai, tranne forse Gallignani, cercano di rappresentare musicalmente non solo il frinire del grillo, ma anche la sua appartenenza a una sorta di universo magico. Goldmark e Mackenzie sdoppiano a tale proposito musicalmente e scenicamente la figura del grillo, che appare anche in forma personificata, e di conseguenza separano il pressoché naturalistico frinire musicale dall'apparizione fiabesca vera e propria. Tanto nel testo di Francmesnil quanto in quello di Hanau, invece, tale sdoppiamento scenico è assente, per cui Massenet e Zandonai cercano, con mezzi molto diversi, di riunire le due dimensioni. In ambedue i casi è fondamentale, per costruire l'atmosfera fiabesca, il gradiente tra la realtà quotidiana e il canto del grillo, che appare come qualcosa d'inusuale. Nel caso di Massenet tale differenza di livello è resa attraverso quattro fattori: il salto tra parlato e musica; l'interruzione o sospensione dell'azione scenica o del dialogo; l'associazione della musica del grillo con la canzone degli *enfants perdus* e la struttura stessa del brano musicale. Nella musica di scena di Massenet il I atto è privo di preludio, per cui il primo intervento del grillo corrisponde al primo irrompere della sfera musicale nella commedia in prosa. La musica appare d'improvviso, interrompendo Dot nel momento in cui ella comincia a cantare la canzone degli «enfants perdus» (la cui linea melodica però non compare nella musica di scena di Massenet), quindi non si presenta come commento a un'azione, come poco dopo la triste melodia che accompagna l'uscita di Caleb, né come accompagnamento di un dialogo, come accade con la musica di Dot e John nel finale del I atto, ma come avvenimento a sé stante. In più, la musica è associata alla canzone di Dot, che già di per sé sarebbe una piccola favola cantata. L'atmosfera fiabesca è poi resa musicalmente da Massenet attraverso una particolare melodia dal tono sospeso, basata su una piccola figura musicale ripetuta che può essere associata alla lontana al verso del grillo, su un'armonia assolutamente immobile con un costante accompagnamento sempre dello stesso arpeggio. Massenet distingue musicalmente il canto del grillo dagli altri interventi musicali variando di volta in volta alcuni dei parametri, già dal metro, in 12/8 nel canto del grillo e in 2/4

nella maggior parte degli altri casi. Nella triste musica associata a Caleb e in quella calda e avvolgente associata a Dot e John scompare il tono sospeso e l'armonia si fa più movimentata. Inoltre, l'insieme di melodia e arpeggio continuo all'accompagnamento che caratterizza il canto del grillo tendenzialmente si scinde, riducendosi nella musica di Caleb a una nuda melodia, in cui l'accompagnamento è quasi assente, e acquistando invece in quella di Dot e John un carattere più massiccio e prevalentemente armonico, in cui il materiale melodico è ridotto al minimo. Da notare comunque che nei finali del primo e III atto il canto del grillo confluisce nella musica di Dot e John, rendendo in pieno il senso del 'focolare'. La melodia del canto del grillo torna variata nella malinconica musica di Berta, anch'essa in tre tempi ma su un più pesante 3/4. Inoltre, anche in questo caso la musica appare come sottofondo di un dialogo e non come evento musicale autonomo, mentre dall'accompagnamento all'orchestrazione all'armonia fino alla struttura stessa della melodia cambiano alcuni parametri e tutto suona più greve, come se il mondo del grillo fosse offuscato e calato nella grigia realtà quotidiana. Si crea comunque un'associazione simbolica tra la figura di Berta e quella del grillo; considerando però che la stessa melodia compare la prima volta in corrispondenza della canzone degli *enfants perdus*, il testo si arricchisce di un rimando musicale alla figura di Édouard. Oltre alle polarità per così dire magica del grillo e a quella quotidiana degli altri personaggi, compare nella musica di Massenet una terza polarità più prettamente natalizia nei canti polifonici che nel III atto risuonano da fuori scena celebrando il Natale. La stessa musica viene riutilizzata per commentare la riunione tra Édouard e suo padre Caleb. Al di fuori del commento musicale di Massenet resta invece il registro comico di Tackleton, confinato alla sfera parlata e mimata.

Zandonai nell'ouverture de *Il grillo del focolare* inverte i fattori, e, invece di partire dalla sfera quotidiana per farvi irrompere per contrasto l'elemento inconsueto della musica del grillo, parte direttamente dal grillo. Anche le opere di Goldmark e Mackenzie cominciavano con la rappresentazione onomatopeica del verso del grillo, ma ciò che fa Zandonai è per due ragioni diverso: innanzitutto egli riserva alla presentazione del grillo una musica del tutto singolare, lontana da appigli armonici o melodici, come fa anche Goldmark, mentre nell'ouverture di Mackenzie il verso del grillo è a tal punto regolato da una scrittura convenzionale da risultare inizialmente a stento riconoscibile come tale; in secondo luogo Zandonai colloca il frinire del grillo direttamente all'attacco dell'ouverture, mentre Goldmark sceglie di arrivarci per gradi, dapprima integrando nell'ouverture un accenno al frinire del grillo al-

l'interno di un andamento melodico, per poi presentarlo all'inizio della prima scena in forma isolata, quasi ne fosse un'interruzione. Alla successiva apparizione del grillo in forma personificata Goldmark riserva un trattamento musicale ancora diverso, un declamato con accompagnamento accordale su un andamento armonico vagante costruito attorno ai toni *re* e *re bemolle/do diesis*, che sono poi gli stessi del frinire del grillo, cui la musica ritorna non appena la fata si ritrasforma in insetto. In Goldmark in sostanza il piano melodico di Dot, quello magico della fata e quello onomatopeico del verso del grillo restano distinti anche musicalmente, per quanto imparentati. Zandonai invece combina da subito i tre livelli. Il frinire del grillo è reso attraverso una veloce pulsazione ritmica orchestrata in maniera scintillante con ottavino e arpa sostenuta dal pizzicato dei contrabbassi, consistente in un *sol* rimbalzante tra diverse altezze con tanto di acciaccatura sul sovracuto, cui si aggiungono occasionalmente strani tremoli degli archi al basso che suonano come fruscii. La completa assenza di elementi melodici e l'orchestrazione di piglio decisamente modernistico creano una breve e straniante zona per così dire rumoristica proprio all'attacco dell'opera. I piccoli elementi che compongono questa zona gradualmente si distendono e si allargano, dando luogo a piccole figure e cellule melodiche che cominciano a spostarsi nello spazio sonoro (dal numero 1 della partitura), mentre la strumentazione gradualmente si arricchisce e, per così dire, si normalizza, e tutto intorno si aggregano altre piccole figure musicali (dal numero 2).Tutta questa originalissima sezione iniziale rappresenta un primo esempio operistico della tipica 'pulsazione' zandonaiana[17]. Il frinire del grillo discende lentamente dal suo mondo sonoro altro nel mondo umano della melodia, quasi come la luce divina nel preludio del *Lohengrin* (Weimar, 1850), avvicinandosi al motivo della canzone dei *Fanciulli perduti* – e proprio nel passaggio tra i due mondi consiste la magia. Solo al termine della discesa la melodia spiegata arriva a occupare tutta l'orchestra, creando una polarità diametralmente opposta a quella delle battute iniziali (numero 4). Ma Zandonai non si ferma qui, e stabilisce nelle battute seguenti un ulteriore rapporto tra i due mondi che verrebbe quasi da definire mahleriano, se solo fosse attestata una conoscenza della musica di Mahler da parte di Zandonai, al

[17] SAVERIO PORRY PASTOREL, *Suono, luce e forma in tre opere strumentali di Riccardo Zandonai*, in *Alba d'aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Edizioni Osiride, Rovereto 2014, pp. 233-242.

di là del fantomatico concorso del 1906. La musica del grillo torna subito dopo la zona melodica, ma in un registro grave, quasi oscurata con un rovesciamento di prospettiva, come se invece che nella sua cristallina purezza fosse adesso percepita attraverso il velo dei sentimenti turbolenti degli uomini (numero 5). La figura balzante del grillo si quieta in un tremolo degli archi che si sposta di nuovo nella zona acuta (numero 6) sul quale si staglia una melodia in rubato del clarinetto solista. Il rilievo del tremolo all'acuto è eccessivo perché possa trattarsi di uno sfondo puramente funzionale; la sua derivazione dalla musica del grillo lascia spontaneamente sorgere l'idea che il grillo taccia per mettersi in ascolto della melodia del clarinetto, ricreando in piccolo il contrasto che, secondo l'interpretazione di Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), caratterizza nell'episodio del corno del postiglione nel terzo movimento della *Terza Sinfonia* di Mahler (1896) il rapporto tra il timbro 'umano' del corno e quello 'animalesco' del tremolo degli archi con sordina[18]. La melodia del clarinetto viene poi ripresa da tutta l'orchestra, ma integrando però i trilli e le piccole figurazioni della musica del grillo – che qui suonano piuttosto come una specie di lontano cinguettio. Si crea quindi un terzo livello intermedio tra quello del grillo e quello degli uomini. La magia non consiste solo nel dislivello tra i due mondi, ma anche nella loro unione in un'unità musicale più complessa.

In diversi episodi dell'opera la musica del grillo si sovrappone al resto del tessuto musicale, ogni volta con un effetto magico, aggiungendo un livello sonoro e creando uno stacco con le altre scene, secondo un procedimento più vicino al Simbolismo che non al Verismo.

Al registro magico del grillo, quello lirico-melodico degli uomini e quello intermedio che caratterizza soprattutto Dot, Zandonai ne aggiunge un altro grottesco, caratterizzato prevalentemente dallo staccato e da continue ripetizioni di piccole figure musicali, che accompagna l'apparizione di Edoardo travestito da vecchio e la figura di Tackleton. Al di là della maggiore diversificazione orchestrale così ottenuta e del fatto che il registro grottesco tendenzialmente fa a tal punto parte della concezione drammaturgica di Zandonai da tornare in quasi tutte le sue opere seguenti, la presenza di questo registro è attinente anche col tema natalizio. L'elemento comico-grottesco compare in diverse tradizioni natalizie, dalla Befana nostrana al Knecht Ruprecht tedesco al diavolo dei racconti russi agli elementi smaccatamente umoristici che caratterizza-

[18] Theodor W. Adorno, *Mahler, A Musical Phisiognomy*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 8.

no la Pantomima inglese, ivi comprese, volendo, le follie festaiole francesi. Il registro comico-grottesco associato a quello fantastico entra in maniera prepotente anche nel quadro musicale natalizio de *I cavalieri di Ekebù*, mentre in tutte le altre opere italiane a sfondo natalizio almeno uno dei due registri (di solito quello fantastico) è assente, quando non ambedue, come in *Chatterton*.

La stessa atmosfera magica torna in almeno due dei tre episodi più direttamente in relazione con l'atmosfera del Natale che costellano l'opera, collegati rispettivamente con il fuoco, le campane e i canti di Natale. I primi due episodi si sviluppano in modi completamente diversi dalla canzone dei «Fanciulli perduti», ma solo nell'episodio del fuoco tornano il canto del grillo e la pulsazione.

L'episodio del fuoco è collocato alla fine della prima scena dell'opera. Già nel libretto in questo punto si affastellano diverse suggestioni sonore: la canzone dei *Fanciulli perduti* risveglia insieme il canto del grillo e il brontolio della cuccuma («cocoma» nel libretto), l'orologio a cucù suona le nove e si sente da fuori la sonagliera del cavallo che traina il carro di John. Zandonai, sulla base della struttura ritmica determinata dalla combinazione del borbottio della cuccuma nei violoncelli e nei fagotti col frinire del grillo all'ottavino, costruisce un crescendo di piccole figure musicali turbinanti attorno alla melodia centrale della Canzone, portata avanti dagli ottoni. Dal numero 17 il quadro musicale s'intensifica, il borbottio della cuccuma diventa più forte, la melodia si trasforma in una figura cromatica ascendente e si aggiungono figurazioni veloci degli archi in crescendo, con un impeto musicale che travalica il semplice gorgogliare dell'acqua del tè e si trasforma nella raffigurazione insieme dell'avvivarsi della fiamma nel camino e dell'attesa di Dot. Tutto il processo culmina in un momento magico della partitura: la strumentazione si alleggerisce di colpo e si fa trasparente; la melodia resta solo alla voce di Dot; la figurazione degli archi si trasforma in tremolo che forma una linea cromatica all'acuto; la piccola quartina di semicrome agli strumentini derivata dalla Canzone ricorre a intervalli sempre più fitti, completata inizialmente dal cucù che suona le nove (in partitura), fino a girare ipnoticamente su se stessa; si ode il tintinnio della sonagliera. Se la tensione cromatica e il crescendo sono legati all'elemento emozionale dell'attesa di Dot, i timbri cristallini distillati nella strumentazione e la struttura pulsante della frase rimandano piuttosto all'effetto di luce del brillio della fiamma. A dare l'ultimo tocco alla scena natalizia, l'ingresso di John col mantello coperto di neve, la scatola con la torta nuziale di Tackleton e un sacco in cui tra le altre cose c'è il regalo per Berta – come una specie di Babbo Natale, insomma. Tra l'altro,

seguito a ruota dalla 'Befana', nelle vesti di Edoardo travestito da vecchio viaggiatore mezzo sordo, e con appropriato spostamento del registro musicale verso il comico-grottesco.

Il secondo momento natalizio nell'opera è nel secondo atto, durante la festicciola dai Plummer in cui si celebrano contemporaneamente la Vigilia di Natale e quella delle nozze di Tackleton e May. L'atmosfera festiva è resa da una generica musica vivace condita di piccole fanfare e trilli, imparentata alla lontana con la musica della festa nel III atto di *Die Meistersinger von Nürnberg* (Monaco di Baviera, 1868), cui però il *pudding flambé* al centro della celebrazione consente di aggiungere una coloratura diversa attraverso la rappresentazione musicale della fiamma. Da notare che la melodia su cui si sviluppa l'ensemble *Questa fiamma gioconda* è la stessa enunciata dal clarinetto nel Preludio del I atto: ci troviamo cioè in pieno nel livello 'umano' dell'azione, senza che questo escluda un sotterraneo collegamento col livello 'magico'. Il clima natalizio della scena però è reso in maniera molto più intensa dalla sospensione della festa nell'episodio successivo. Dopo che l'allegria conviviale è stata in parte guastata dalla velata dichiarazione di guerra tra Tackleton e Dot nei loro rispettivi brindisi, si ode provenire da lontano il suono delle campane che annunciano il Natale, e Dot va ad aprire la finestra. Si tratta di una finestra anche musicale: l'intervento di timbri completamente nuovi come le campane e l'organo apre uno spazio sonoro diverso, nel quale, sulla sequenza continuamente ripetuta dei suoni della campana, la successione lineare che fino a quel punto aveva regolato gli interventi dei vari personaggi, con radi passaggi in coro e sovrapposizioni delle linee di canto solo occasionali di una mezza battuta al massimo, si sospende, e con essa la successione lineare del tempo, sostituita da una contemporaneità di piani musicali. Sul campo sonoro costituito dal basso dell'organo e dal tremolo dell'orchestra, le linee di canto dei singoli personaggi s'intrecciano tra di loro e con la sequenza delle campane, e l'iniziale armonia di dominante di *mi* maggiore si apre ad ambiti sempre più ampi, finché, laddove ci si sarebbe aspettati di udire un canto natalizio, risuona d'improvviso, come da un altro mondo, la canzone dei *Fanciulli perduti* cantata fuori scena da Edoardo e tutta chiusa nel suo *la* minore, mentre al basso si aggiunge, quasi come una seconda campana, una figura sincopata oscillante solo fra i suoni di *la* e *mi* – una finestra nella finestra. Non appena i vetri vengono richiusi, la musica della festa cerca di riprendere come nulla fosse, ma l'atmosfera è stata definitivamente disturbata e la ripresa avviene in minore. La magia e la commozione generate dall'apertura di un mondo musicale diverso all'interno della festa dipingono l'atmosfera natalizia in maniera più pro-

fonda di quanto il semplice *pudding flambé* previsto da Francmesnil avrebbe potuto mai fare, e in questo caso l'innesto librettistico di Hanau si è rivelato davvero opportuno.

Il terzo momento natalizio è il finale dell'opera. Il piccolo indifeso grillo sta per subire l'ira dell'infuriato Tackleton, quando viene salvato da un provvidenziale canto natalizio che risuona da fuori e che Tackleton interpreta come un segno divino. Anche in questo caso l'intervento del coro, finora del tutto assente nell'opera, costituisce una piccola sorpresa timbrica. Il coro natalizio è molto semplice, procede secondo un andamento accordale uniforme sostenuto dall'organo che alla polifonia lascia uno spazio pressoché nullo. A esso si sovrappone il canto più mobile dei personaggi in scena, accompagnato dai timbri più caldi dell'orchestra. A differenza degli altri passaggi qui esaminati, non è in alcun modo avvertibile una distanza tra due mondi musicali. Tanto il coro quanto i personaggi in scena si esprimono attraverso un canto melodico; la possibilità di distinguere lo spazio musicale del coro non solo ponendolo fuori scena, ma anche attraverso un andamento polifonico, è lasciata del tutto da parte, e i due ambiti sono distinti da fattori meramente timbrici. Ciò che trionfa è l'accordo, secondo un messaggio musicale chiaro che vede annullata la distanza tra umano e divino nel momento in cui Cristo si fa uomo. Se il parametro natalizio è rispettato in pieno, il tutto avviene però musicalmente in maniera forse un po' troppo frettolosa e a scapito dell'atmosfera magica che pervadeva gli altri episodi, lasciando risuonare il momento più platealmente natalizio dell'opera come il meno convincente dei tre.

Ne *I cavalieri di Ekebù* Zandonai omette proprio cerimonie religiose, organo e canti natalizi per seguire più a fondo la dimensione intima del senso e della magia della festa come nascita di una nuova speranza nel buio dei cuori più disperati. Neve e gelo, assenti ne *Il grillo del focolare*, giocano ne *I cavalieri di Ekebù* un ruolo musicalmente rilevante, e al tempo stesso scompaiono proprio quegli elementi che anche dal punto di vista musicale avevano ne *Il grillo del focolare* un'incidenza minore, come dolci, regali e creature magiche, e che, casualmente, erano più attinenti a un immaginario germanico. Si può parlare di una sorta di tragitto dall'immaginario natalizio tedesco verso quello italiano di allora? Apparentemente, questo sembrerebbe suggerire il percorso che va dalla fiaba *L'uccellino d'oro* alla semi-fiaba *Il grillo del focolare* fino al realismo fantastico de *I cavalieri di Ekebù.* Ma proprio la particolare atmosfera de *I cavalieri di Ekebù*, basata su una continua commistione di reale e paradossale, nasce soprattutto dall'approfondimento del pe-

culiare linguaggio musicale del compositore, come già si annunciava in molti passaggi de *Il grillo del focolare*. Il tema del Natale, interpretato come finestra su un mondo altro dal quale la luce penetra nel mondo degli uomini, appare così particolarmente in sintonia con lo stile musicale di Zandonai, tutto giocato su contrasti di luce e continue aperture verso indefinite lontananze.

Giuseppe Maria Iacovelli

QUALCOSA SUL LIBRETTO DE *IL GRILLO DEL FOCOLARE*

Unde illa priorum
scribendi quodcumque animo flagrante liberet
simplicitas?

Giovenale, *Sat.*, I, 151-153

But I have found our thoughts take wildest flight
Even at the moment when they should array
Themselves in pensive order.

Byron, *Manfred*, III, 4

Неужто не понимают, что для приобретения мнения первее всего надобен труд, собственный труд, собственный почин в деле, собственная практика!

Достоевский, *Бесы*, I, 1, 9

La recente estinzione di quello *spiritus intus* teorico che, ormai da qualche secolo, animava la ricerca umanistica, consente in primo luogo di venire subito al sodo, saltando uggiose spiegature, e incoraggia a una cospicua libertà di movimento, anzichenò. Foriera di un *boom* produttivo senza precedenti che solo, a ben vedere, poteva compensare una perdita la cui gravità si è rivelata inversamente proporzionale alle reazioni suscitate. Tutto ciò non è rimasto privo di conseguenze per il campo della ricerca librettologica, che, oltre a vantare *in re* una dubbia nomea, è sempre stato allergico – e per motivi mai chiariti – a qualsisia forma di pensiero astratto. Ovvio, diranno in molti. Eppure l'aggiornamento del nesso materia di studio-riflessione in termini di responsabili-

tà produttiva, causa ed effetto della feracità interdisciplinare che ha mutato il volto della scienza, apre un ampio ventaglio di possibilità, svolazzanti indifferentemente dal settore di impiego fino ai modi del cimento, ossia ciò che una volta, ai tempi dei nostri nonni, si sarebbe nomato metodo[1]: ricognizione documentaria – riuscitissimo *blend* di tormentoni biografici e assaggi epistolari in cima alle classifiche di gradimento – o indagazione filologica di fonti e trasfusione dei materiali? Verifica della dotazione drammaturgico-musicale dei libretti a fini appercettivi o pacchetto *all-in-one* ideale per ogni esigenza, dai proginnasmi universitari al monografico cibreo[2]? Qui casca la scelta, tanto più rilevante in quanto il procedere, sia nei dettagli sia nel suo senso generale, non è più un problema. Piuttosto le condizioni di lavoro, i tempi di consegna e la conformità aprioristica del risultato alle attese dell'utenza, insomma i criteri manageriali che soprintendono al relazionamento fra singolo e società e che valgono nella sfera privata come in ogni altra, questi sono i problemi del mondo in cui viviamo[3]. Il resto, se pure esiste, non conta nulla.

Opteremo così, in congruenza col riquadro epistemologico sgrossato, per un abbordaggio alla sostanza testuale dei libretti, consideranda una volta tanto sotto il profilo strutturale e storico-letterario in genere (un abbordaggio morbido, per carità, esente da complicazioni concettuali e aderente all'evidenza, nulla insomma che sfugga al dovere di ostentar la fondatezza dell'indagine nell'unico modo possibile, *id est* assicurando il *palmarès* di colleghi e superiori della volontà di evitar loro anche il più piccolo scombussolio). Almeno è l'intento nostro. Non per gusto d'eccentrico, che nell'epoca dei semilavorati e delle ricette sarebbe il benvenuto come un lupo di montagna fra le placide pecorelle di un gregge o come un confessore nel consiglio d'amministrazione di una multinazionale, ma per genuina e innocua (speriamo) curiosità. Per quanto malfamata, infatti, la ricerca non denega l'esistenza di una di-

---

1 Uno dei rami più rigogliosi della filosofia tedesca moderna, diciamo da Schopenhauer ad Adorno, è cresciuto proprio su tale problema, lasciando un corpus di opere dal valore inestimabile: ne consigliamo la lettura per intero (introduzioni e note comprese), non solo agli appassionati ma anche agli specialisti in carriera, confidando nel suo valore psicoterapeutico.

2 Così riguardevole la bibliografia in merito a ciascun punto, specie quella recente, che, per non scompiacere alcuno dei sensibilissimi colleghi, ci asteniamo da qualsiasi citazione, sicuri che il lettore rimedierà da sé (facendo per tre).

3 Sempre valido il classico Henry Mintzberg, *The Nature of Managerial Work*, New York, Harper & Row, 1973. Inutile citare la riflessione critica, che avrà pure sviscerato ogni aspetto di quei problemi senza però sortire alcun effetto sulla società (tanto per cambiare).

mensione espressiva peculiare, che la librettistica ha desunto in prevalenza dai generi drammatici affini – storicamente la tragedia, la favola pastorale e la commedia –, giunge anzi a interpretarne l'inver bizzarra *facies* come risultato di una oculata calibratura: necessaria a predisporre un testo di per sé refrattario a un elementare atto di lettura[4] al connubio con la massa acustica e alla conseguente epifania scenica (o scenofania), con la stessa cura che mettevano le massaie a. e. (ante emancipazione) nel preparar l'impasto per la cottura. E dal momento che un impasto non puossi consumar crudo, ma diventa edibile esclusivamente in seguito alla cottura, ecco che anche il libretto d'opera risulta incommestibile in assenza del processamento musico-teatrale cui per natura è destinato. Come volevasi dimostrare[5].

---

4 Poche branche della grande famiglia musicologica vantano una coscienza etica tanto robusta da spingersi a porre limiti all'indagine e divieti al cammino dell'individuo: e dove, oltre che negli stampati di librettologia, trovansi a ogni pié sospinto ammonimenti espliciti – e con retrogusto profetico-intimidatorio – a non considerare i libretti come fossero testi letterari ovver di qualche autonomia dotati? Unici riscontri possibili – anche in relazione agli effetti, ché nessuno, a memoria d'uomo, s'è mai sognato di degnar di lettura i libretti – gli anatemi ecclesiastici o la censura preventiva delle dittature, che però beneficiavano di un apparato repressivo, nei cui rigori il singolo, specie se tendente a discrepare, sapeva di poter incorrere (v. Bernd Weil, *Faschismustheorien. Eine vergleichende Übersicht mit Bibliographie*, Fischer, Frankfurt/Main 1984).

5 Su tali problemi l'autore è tornato altre volte, non solo nel corso di discussioni, anche private, comunicazioni epistolari, o riflessioni intime (così intense e frequenti, in assoluto le migliori), ma anche in forma cosiddetta scientifica, quella più comune e diffusa, stretta nel carapace di ritornelli *dernier cri*, onde il gran pubblico non defraudare di ciò che gli spetta, e cioè: Giuseppe Maria Iacovelli, *Auf der Jagd durch die italienischen Wälder.* Freischütz-*Übersetzungen im Italien des 19. Jahrhunderts*, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl (a cura), *Die „Schaubühne" in der Epoche des* Freischütz. *Theater und Musiktheater der Romantik*, Vorträge des Salzburger Symposions 2007, Mueller-Speiser, Anif/Salzburg 2009, pp. 312-326; Id., *„Der" Tod auf der Bühne. Francesco Maria Piaves Libretto zu Luigi und Federico Riccis Oper* Crispino e la Comare, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl (a cura), *Katastrophe*, *Sühne*, *Erlösung: Der Tod im (Musik-)Theater*, Vorträge des Salzburger Symposions 2008, Mueller-Speiser, Anif/Salzburg 2010, pp. 343-370; Id., *L'immagine della romanità nella cultura italiana fino a* Melenis, in: Diego Cescotti (a cura), *Il miele e le spine.* Melenis - *Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, Atti del convegno, Rovereto, 28 ottobre 2010, Osiride, Rovereto 2012, pp. 13-60; Id., *Un re gettò la coppa nell'abisso. Il primo testo d'opera di Riccardo Zandonai e la tradizione librettistica italiana dell'Ottocento*, in: Diego Cescotti e Irene Commisso (a cura), *Alba d'Aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, Atti del convegno «La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità», Rovereto, 8-10 settembre 2011, Osiride, Rovereto 2013, pp. 321-387. Una qualche preconoscenza dei detti testi dovrebbe favorire l'orientamento nelle discussioni a venire.

Se non ci sono domande, cominciamo a leggere – o meglio: a visionare l'inizio del nostro libretto, che s'intitola, per chi non l'avesse ancora capito, *Il Grillo del Focolare* (I, 1):

> Una gran stanza che serve anche di cucina. A sinistra un gran camino rustico. Due porte. Appesi alla
> parete alcuni utensili da carrettiere, un orologio olandese *cu-cu* e un fucile. È sera.
>
> DOT *sola*. (Il Grillo canta).
> (*entrando e inginocchiandosi graziosamente davanti al camino, sopra il quale bolle una gran cocoma di rame*)
>
> Eccomi, signor Grillo, eccomi presso
> alla vostra dimora, e rendo omaggio
> a vostra Signoria, umile e prona...
> Oh!... Oh!... ecco che parmi
> incominci il cri-cri... 5
> Siete voi, signor Grillo?... Eh?... Sì, ho capito:
> volete che vi canti una canzone,
> la canzon del paese dei «Fanciulli
> perduti in mar»[6].

Un incipit singolare, generoso di spunti d'indagine per tutti i gusti – dalle alterazioni del corpo di stampa alle avvertenze di regia, dal tratteggio caratteriale del personaggio alle implicazioni orchestiche e scenotecniche –, oggetto ciascuno di un ambito specialistico a sé stante (anche dal punto di vista della ricaduta sociale e del trattamento economico, due parametri della massima importanza in ogni giudizio di valore). Chi però riuscisse a concentrarsi sulla superficie linguistica vedrebbe entrare in scena la protagonista femminile, sola, e rivolgere la parola a un grillo, presumibilmente della specie *Acheta domesticus* (Linnaeus, 1758)[7], cosiddetta perché adattatasi a vivere nelle case di campagna, le belle case di campa-

---

6 Ci si creda o meno, tutte le citazioni provengono dall'originale, *Il Grillo del Focolare / (da «The Cricket on the Hearts» di Charles Dickens) / commedia musicale in tre atti / di / Cesare Hanau / musica di / Riccardo Zandonai / G. Ricordi & C. / Copyright 1907*, p. 5. Si avverte che il cognome del librettista «Hanau», non è un refuso: l'infelice accoppia daddovero un nome solenne a un cognome che pare l'onomatopea di un lamento (o, peggio ancora, il nome di una città tedesca), forse per questo è così difficile trovarne notizia nelle fonti d'epoca.

7 Chi abbisognasse di dati più aggiornati può affidarsi alla rinomata *American Orthopterists' Society*, le cui attività ricoprono l'intera galassia ortottera grazie al suo organo ufficiale, il «Journal of Orthoptera Research», alla snella newsletter «Metaleptea» e all'intensa attività di studio promossa (imperdibile la galleria fotografica *Orthopterists and their allies* sul sito web).

gna o di paese che oggi non esistono più, dove le poesie di Pascoli ci invitano ancora a entrare, le vecchie case con occhi di finestre e dall'intenso odor di bucato, di pane, gremite di angoli misteriosi (le soffitte!) e simbolo tangibile di un mondo altro, pulsante di magia – viste una volta da bambini non le si dimentica più[8]. Indipendentemente dal sesso della bestiola, che non viene mai specificato, l'entrata in scena di Dot obbliga ad alcune considerazioni. Per quanto se ne sa, non è la regola che un'opera, nella fattispecie di genere comico, principii con un solo. Prepondera nel libretto ottocentesco infatti l'incipit collettivo, affidato a un coro, spesso diviso in semicori, cui si aggiungono uno o più solisti (meno praticata l'alternativa con due o più solisti senza coro, v. *infra*). Nella codifica dell'opera di tipo comico entrambe – ma più esplicitamente la prima che la seconda – assolvevano a tre funzioni fondamentali, ereditate dal teatro parlato e almeno in parte dirette, scavalcando il mondo fittizio della *fabula*, alla ricezione 'esterna': descrivere l'ambiente, presentare i personaggi e avviare l'azione, il tutto in maniera piuttosto sommaria, per cenni convenzionali o allusioni a elementi particolari relativi alla contingenza scenica, ché la condivisione degli orizzonti letterari – assieme alla conoscenza della tradizione librettistica – impediva allo spettatore di restare completamente disorientato[9]. Cose ovvie e risapute, ma sempre piacevoli da ripetere.

La trasformazione del genere buffo negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando rinunciò a gran parte dei suoi elementi tradizionali a

---

8 È strano che un poeta come Pascoli, impegnato come nessun altro a cantare le umili tamerici fin nei dettagli più vivi e commoventi, non si sia mai soffermato su un'immagine tanto comune e poetica come un grillo che allieti col suo canto un focolare domestico; dopo innumerevoli grilli riecheggianti dai campi un cenno fugace in *Ad una rócca* (1910, v. 38-39), da *Odi e Inni* (1913). Precursore dell'attenzione poetica al motivo Emilio Praga, che in *Brianza* evoca *in nuce* l'immagine che chiuderà serenamente il primo atto dell'opera (da *Penombre*, 1864, v. 9, ancora grilli focolarini in *Sospiri all'inverno*, 14), seguirono Giacomo Zanella, autore del sonetto *Dolce come di rivoli zampillo* (da *Versi*, 1868), che descrive l'assopirsi dell'autore al canto dell'insetto, Guido Gozzano, che ne *La signorina Felicita ovvero La felicità* allunga il quadro con sfumature di mesta ironia (da *I colloqui*, 1911, III, 52), Clemente Rebora, che al *Grillo del focolar* dedica l'asciutto e breve XLVIII dei suoi *Frammenti lirici* (1913), altrettanto conciso *Il grillo* di Nicola Moscardelli (da *Tatuaggi*, 1916), infine il più tardo Corrado Govoni di *È l'ora* (da *Canzoni a bocca chiusa*, 1938, v. 13). Havvi dunque uno *Zeitgeist* che segna l'ora storica dei fenomeni e intreccia legami fra le arti?

9 Già dal forte grado di stilizzazione risulta chiaro che la funzione cosiddetta informativa – caposaldo della corrente interpretativa 'consumistica' – non rappresentava lo scopo esclusivo del coro d'introduzione, era solo l'aspetto parziale di una più generale codifica del *locus* finalizzata a dargli il suo senso (v. *infra*).

vantaggio di un 'innalzamento' di stile e sostanza per avvicinarsi alla commedia (lirica) e distanziarsi dal brulicante sottobosco dell'operetta e della comicità minore, ormai mature per prendere vie proprie[10], finì con l'investire anche l'incipit: praticamente abolito il coro pieno, prevale, nei non molti libretti di un certo rilievo sfornati nel ventennio 1890-1910, l'apertura con pochi solisti – da *L'amico Fritz* (P. Suardon *alias* Nicola Daspuro e Pietro Mascagni, 1891, I, 1), attraverso il *Falstaff* (Arrigo Boito – chi altri? – per Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1893, I, 1), *Il signor di Pourceaugnac* (Ferdinando Fontana e Alberto Franchetti, 1897, I, 1), *Le maschere* (Luigi Illica e Mascagni, 1901, «prima della commedia»), *Le donne curiose* (Luigi Sugana ed Ermanno Wolf-Ferrari, 1903, I, 1), fino a *I quatro rusteghi* (Giuseppe Pizzolato e Wolf-Ferrari, 1906, I, 1) –, seguita a grande distanza da quella con un solista interagente con più semicori, di cui un magnifico esempio ne *I dispetti amorosi* (Illica e Gaetano Luporini, 1894, I), e un altro ne *La furia domata* (Enrico Annibale Butti e Gustavo Macchi per Spiro Samara, 1895, I, tutti interni); più vicini alla tradizione *Fior d'alpe* (Leo di Castelnovo e Franchetti, 1894, I, 1), che non riuscendo a liberarsi del coro introduttivo lo sposta fuori scena, *Re Enzo* (Alberto Donini e Ottorino Respighi, 1905, I, 1) e *L'amore medico* (Enrico Golisciani e Wolf-Ferrari, 1913, I), che mantengono un corpo corale compatto. L'ambiguità del rapporto fra tipologia scenica e funzione drammatica riassume forse il senso della trasformazione storica del genere, o almeno permette di coglierne un aspetto importante. Se infatti la conservazione del tipo tradizionale di coro comporta quasi automaticamente un'evidente prossimità alle tipologie formali e contenutistiche della tradizione (come le autoesortazioni in strofe regolari delle «Guardie» del *Re Enzo* o il coretto montano del *Fior d'alpe*, che invita il protagonista maschile ancora addormentato a raggiungerlo), d'altra parte l'opzione dell'incipit con più solisti è in alcuni casi chiaramente riconducibile alla varietà di quello tradizionale in cui il coro si limitava ad aprire l'opera senza però relazionarsi con i sopravvenienti solisti[11]; l'escursione che offre – il numero

---

10 Sull'opera comica dell'Ottocento mancano studi seri, limitandosi i pochi approcciabili a ripetere la bella verità che il genere buffo esiste allo scopo di divertire il pubblico. I rapporti fra i vari generi e sottogeneri del mondo comico costituiscono un deserto bibliografico, che, come tutti i deserti, ha pure il suo fascino.

11 I multiformi rapporti fra coro e solo/i a inizio opera richiederebbero un adeguato approfondimento (lo stesso vale per tutti gli altri *loci* librettistici, a pari merito frutto di lunghi accumuli di materiali letterari preesistenti adattati ai presupposti identitari del genere d'arrivo). Basti per ora accennare che fra i poli del coro con funzione meramente 'segnaletica', lesto a ritirarsi al termine delle sue strofe, e quello invece strettamente interagente con uno o più solisti, destinato a occupare

variabile di personaggi, l''atmosfera', dall'avvio pacato dell'*Amico Fritz* al trambusto che cresce minacciosamente dall'interno della *Furia domata*, dall'improvvisazione testuale delle *Maschere* al dialetto veneziano

---

la scena fin quando l'azione principale – di cui è parte integrante – non sia chiaramente avviata, si contano tutte le varietà possibili, dipendenti anche dal genere del dramma, dalla tinta, dall'autore e dal periodo (che poi il coro compaia anche nel corso del dramma, introducendo personaggi di livello protagonistico o contribuendo all'avvio di nuovi assi motivici rende ancora più significativo l'ingresso, specie iniziale, di personaggi che ne siano disgiunti). Merita forse un cenno una tipologia che sembra voler accostare il più possibile, pur tenendoli formalmente ben distinti e scenicamente separati, i poli del nostro discorso, facendo sì che si illuminino a vicenda, cioè il tipo del coro introduttivo e dell'ingresso a solo, che segue subito il coro ma in apparente assenza di legami con quanto da esso apportato, laddove il mancato cambio di scena suggerisce un nesso che verrà evidenziato in seguito (il coro si disperde o si rende drammaticamente 'invisibile', ad es. con l'addormentarsi, il solista resta in scena o si allontana). Ne troviamo esempi, non numerosi ma interessanti, lungo tutto l'arco storico del melodramma serio ottocentesco, dal precoce – di gusto però già romantico – *Clato* (Adriano Lorenzoni e Pietro Generali, 1817, I, 1-2), al memorabile *Erode* (Luigi Ricciuti e Saverio Mercadante, 1826, I, 1-6), che a un coro integrato nella seconda scena da un deuteragonista allinea ben quattro soli, tutti tranne l'ultimo piuttosto lunghi, e sottilmente annodati da uno spostamento di prospettiva contenutistica, che dal timore per sé a quello per altri passa al lamento amoroso e alla vendetta, tutti scatenati dall'annunciato ritorno del protagonista (quasi un concertato rovesciato e a rate), all'*Alberigo da Romano* (Cesare Berti e Francesco Malipiero, 1847, I, 1-3), che riunisce il coro e il solista dopo le entrate separate, a *Edmondo Kean* (Luigi Scalchi e Filippo Sangiorgi, 1855, I, 1-2), all'eccentrico *Gianni di Nisida* (Giuseppe Checchetelli e Giovanni Pacini, 1860, I, 1-2), a *Il conte di Chenismarch* (mus. Giuseppe Apolloni, 1867, prologo, 1-2), al *Camöens* (Golisciani e Pietro Musone, 1872, I, 1-2), che presenta la variante del protagonista uscito da un coro eterogeneo e rimasto in scena all'allontanarsi di quello (non troppo diversamente dal Barnaba de *La Gioconda* di Boito e Amilcare Ponchielli, 1876, 1ª vers., I, 1-2), al *Roderico di Spagna* (Francesco Guidi e Manlio Bavagnoli, 1878, I, 1-3), alla *Maria Tudor* (E. Praga e Antônio Carlos Gomes, 1879, I, 2), all'*Adelia di Monferrato* (Carlo D'Ormeville e Luigi Moroni, 1884, I, 1-2), fino ai tardi *Irnerio* (Marino Merello ed Edoardo Modesto Poggi, 1899, I, 2) e *David* (Amintore Galli, 1904, prologo, 1-2). Il paragone fra *loci* tanto simili mostra assai bene che né il riutilizzo linguistico né la 'fedeltà' ai modelli dell'orizzonte librettistico (ché in parte anche di questo si tratta) compromettono la *varietas* stilistico-espressiva, quel valore cui non solo non si volle mai rinunciare, a dispetto di presunti funzionalismi ed eteronomismi, poiché intrinseco al fare poetico, e quindi da tener presente anche in sede di analisi e giudizio storico, ma che altresì permette di cogliere il legame – assolutamente vitale, come ci piacerebbe chiarire – fra la concrezione e l'orizzonte letterario. Il fatto che talvolta sia lo stesso protagonista a sortire, ma soprattutto che il coro precedente costituisca una scena piuttosto lunga e complicata, induce a interpretare tale tipologia come una sorta di compressione dell'entrata in scena del protagonista (anche della protagonista femminile) ad atto avanzato, piuttosto diffusa nel primo Ottocento (prototipo ne fu il *Tancredi* di Gaetano Rossi e Giovacchino Antonio Rossini, 1813, v. nota 22).

dei *Rusteghi* – svela indirettamente il 'peso' della vecchia convenzione, che consente molteplici possibilità non semplicemente perché sia stata rimossa, al contrario perché lascia un vuoto che proprio come tale – cioè come trasformazione radicale di un solido topos – pretende di essere colmato in modo pregnante. L'incipit drammatico, come vedremo, è un *locus* connotato in maniera particolare. In tal senso si possono interpretare le varie riscritture della vecchia funzione informativa del coro introduttivo, che spazia dal flusso frantumato in solisti e semicori – in realtà incanalato in coppie di endecasillabi rigorosamente rimati – dei *Dispetti amorosi*, agli accenni in successione graduale, magari sfiorando qua e là la confusione, non ai personaggi singoli o alla situazione concreta ma al *Grundmotiv* delle *Donne curiose*, l'esclusione del bel sesso (o gentil sesso, o anche sesso debole) dalla «Società dell'amicizia», riscrittura che non teme di leggere l'originale goldoniano con gli occhi pseudofilologici della vecchia buffa, di cui ripropone sia le cascate di versi, sia i brevi botta e risposta, sia lo stile arcaizzante (ma non troppo), fino al topos – più o meno irrinunciabile – della rievocazione dell'antefatto, però alla maniera comica, in forma di conflitto dialettico e riferito a eventi recenti e 'umili', non certo ai valori trascendenti del mondo serio, che la *Bohème* di Ruggero Leoncavallo (1897, I) rende in forma di battibecco battente e il *Falstaff* porta a perfezione (naturalmente).

Il nostro esempio non conserva che tracce evanescenti di quelle che erano le passate strategie drammatiche, in un rapporto per giunta assai ambiguo, quasi sfuggente con il bacino di opere congeneri testé indicato. Assistiamo infatti all'ingresso di una donna – ovverosia un adulto di *Homo sapiens* di genere femminile[12] – che, senza dire nulla sulle proprie identità e intenzioni o su quanto presente in scena, si rivolge al menzionato esemplare di *Acheta* (ancor meno visibile del nibelungico *Ring*), improvvisando una scherzosa pantomima: la sua verbalizzazione ai v. 1-3, in un libero recitativo, è l'eco lontana delle esternazioni o esortazioni obbligatorie ai più svariati intenti snocciolate dai cori introduttivi o dai solisti, i quali peraltro plasmavano quella materia in strofe regolari, che di per sé implicavano un ordine interno e fin una connotazione particolare, da interpretare sullo sfondo della tradizione librettistica. Il recitativo – e aggiungiamo subito: un tipo di recitativo prosciugato della vec-

[12] Considerando retroattivamente parificato, secondo le recenti e sacrosante normative dello *European Institute for Gender Equality*, v. «Official Journal of the European Union», 30-12-2006, I, 403-417 (chiunque recalcitrasse ai principi di uguaglianza in circolazione verrebbe immantinente esposto a discriminazioni di principio).

chia rotondità letteraria, debitrice di modelli primo e metà ottocenteschi, facilita un discorso aperto in avanti, dove cioè le frasi si succedono l'una all'altra senza rispettare una qualsivoglia misura prestabilita; il che non vuol dire che i periodi potrebbero comparire in un altro ordine o che non ne abbiano affatto, come spesso accade nella ricerca (e non solo librettologica), vuol dire che i referenti letterari di questo stile vanno cercati nell'esercito molto della produzione librettistica recente[13]. Principalmente di Luigi Illica (fu Diogene), protagonista di quella svolta che condusse la nostrana librettistica nel Novecento, ma non a conquistarsi le attenzioni della scientifica intellighenzia, immune *per definitionem* ai problemi sostanziali e di principio (beata lei che tanto tempo e fatica si risparmia!). Ispirandosi alla letteratura teatrale e narrativa del tardo Ottocento, in prevalenza francese, senza obliare però né il coevo teatro in versi indigeno – impegnato con Pietro Cossa a 'desublimare' la vecchia tragedia contaminandola con elementi comici e con Giuseppe Giacosa a rifare il guardaroba espressivo della commedia borghese[14] –, né la complessa esperienza poetica risalente alla Scapigliatura, prima al rifiuto dello stile sublime e di contenuti ideali e accompagnatasi a tanta poesia minore alla ricerca del registro umile e di un mondo quotidiano[15], Illica operò una sfrondatura e una reinterpretazione del modello melodrammatico al fine di adeguarlo alle attese di un'epoca: nuove convenzioni al posto di quelle vecchie, personaggi più complessi, interscambio di carattere 'romanzesco' fra questi e l'ambiente, e un linguaggio che ondeggia fra enfasi e parlato come niente fosse. In apparenza naturale, prossimo sia alle intermittenze dell'interiorità sia al corso degli accadimenti scenici, di cui sembra emanazione spontanea, in realtà un impasto non di rado infelice fra i resti, alla lettera inestirpabili, del pri-

---

13 Uno studio della lingua e dello stile della *Librettodichtung* dell'epoca non ha raggiunto nemmeno lo stadio pre-embrionale, per fortuna. Dal punto di vista metodologico il contributo più stimolante esce dalla penna di un etnomusicologo della grande mela, HAROLD S. POWERS, *Arrigo Boito rimatore per musica*, in: Giovanni Morelli (a cura), *Arrigo Boito*, Olschki, Firenze 1994, pp. 355-394.

14 L'unica edizione completa del teatro di Giacosa risale al fatidico 1948, e fu ristampata solo una volta, a maggior gloria dell'itala editoria, nel ventennale: Piero Nardi (a cura), *Giuseppe Giacosa. Teatro*, Mondadori, Segrate 1968 (2 voll.). Leggere Cossa è più avventuroso giacché, a dispetto dell'enorme successo goduto in vita, quasi nessuna delle sue opere è stata riesumata in ristampa moderna – inoltre i suoi meriti risultano al momento assai minimizzati in sede storiografica. Meglio rassegnarsi e aspettare l'alta marea, al solito.

15 La migliore antologia, per giunta finemente annotata, resta quella di ETTORE JANNI, *I poeti minori dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano 1958 (4 voll.), e le caratteristiche della librettistica fine secolo vanno rintracciate appunto nella sparsa (e oggi sconosciuta) poesia minore. Strano, ma vero.

sco repertorio letterario e novità lessicali e sintattiche di ogni provenienza, gli uni e le altre disponibili a un riuso piuttosto caotico a seguito del venir meno dei meccanismi che regolavano dall'interno lo strutturarsi della vecchia drammaturgia (di cui la superficie verbale, a dispetto delle scomuniche incassate, era parte integrante e anzi centralissima) – fu in ogni caso il tessuto connettivo della librettistica italiana della *fin de siècle*[16].

E dubbio non v'ha che il nostro abbrivio d'opera risenta delle trasformazioni accennate, evidenti non semplicemente nel registro espressivo, in apparenza neutrale, quanto in un rapporto fra questo e la referenzialità esterna dei suoi contenuti mediata dal genere[17]. La finzione pantomimica, l'omaggio della padrona di casa al piccolo inquilino canoro, è, più che una novità rivoluzionaria, un intelligente sostituto della vecchia interazione fra personaggio e ambiente scenico; se questa non escludeva esternazioni riflessive o relative a intenzioni, auspici, timori ecc., quindi non direttamente legate ad atti materiali in corso, la battuta di Dot mescola in modo schietto realtà e fantasia, cosa che di per sé implica un livello stilistico basso: i sintagmi / rendo omaggio / (v. 2) e / umile e prona / (v. 3) ripetono gesti prescritti dalla didascalia scenica con una presa di bonaria ironia, mentre le iperboli / vostra dimora / (v. 2) e / vostra signoria / (v. 3), del tutto intonate al registro pseudocavalleresco, sconfinano allegramente nel fantasioso-immaginario (categoria ampia e variegata del mondo interiore comico, parziale sostituto di ciò che nel versante serio era la sfera dei valori ideali). La trovata non è fine a sé stessa, poiché anzi grazie al registro pseudocavalleresco e alle

---

16 Documentato e scritto col buon gusto di una volta il ritratto illichiano di RENATO SIMONI, *Gli assenti*, Vitagliano, Milano 1920, pp. 245-250. Vi fa eco ANTONIO CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Ceschina, Milano 1973, che abbozza una garbata acquaforte del Nostro alle pp. 245-249 (quasi la stessa paginazione del precedente, non è incredibile?). Nell'attesa che decolli una *Illica-Forschung* – o qualcosa che le dissomigli il meno possibile – consulteremo, per un illuminante ristretto dei libretti illichiani, SUSANNA FRANCHI, *Tematiche e strutture nei libretti di Luigi Illica*, tesi di laurea in Lettere moderne, Università degli studi di Torino, relatore prof. Guido Davico Bonino, anno accademico 1985/86, soprattutto il cap. 2 («Le opere»). Non è un caso che un lavoro di pondo siffatto sia rimasto senza un seguito.

17 Un lungo discorso meriterebbe l'evoluzione del genere buffo negli ultimi decenni del secolo; ci limitiamo a osservare che il principale vettore di quella, la contaminazione fra sfera seria e comica – già in atto nel teatro di parola e allignante in molta librettistica seria a partire dalla metà degli anni '50, e non soltanto nel demiurgico Verdi – non condusse a una scomparsa delle differenze, ma a una loro molteplice, anche problematica attenuazione: che il mondo comico con tutte le sue implicazioni formali e contenutistiche resti il referente principale di un libretto come quello del *Grillo* è dunque fuori discussione.

iperboli il loro destinatario acquista subito importanza, quasi più dell'interlocutrice umana, che in queste prime battute sembra non possedere una propria autonomia. E non sarà che l'avvio di una isotopia semantica destinata ad attraversare l'intero libretto, come un fiume carsico che si riveli solo a tratti e in modo sempre vario, fino alla morale conclusiva, da fiaba (riassunta nell'apoftegma «Al vostro focolare e al vostro cuore / è il Grillo che mancò», p. 53). Il registro semplice, le frasi brevi, quasi interrotte e riprese senza preavviso, si adattano bene al loro immediato rovesciarsi in «azione parlata», laddove il genere serio avrebbe tendenzialmente escluso la forte interazione con l'ambiente a favore di un monologo in senso stretto (più avanti ne vedremo gli esempi).

Interazione scenica: precisiamo brevemente, per il gaudio di tutti gli amanti del rigore e dell'accuratezza, che con ciò non intendiamo semplicemente il dimenarsi fisico degli attori a contatto dell'arredo scenico tipico della sfera buffa e, su un piano storico, in parte interpretabile come ribaltatura di un presupposto fondamentale del mondo serio e anzi tragico, già dalle sue origini, cioè la preminenza della dimensione interiore e 'sovrascenica' (relativa a fatti e oggetti non presenti) calata in una forma verbale disciplinata; piuttosto vorremmo alludere alla verbalizzazione del legame istituitosi fra il personaggio e i componenti concreti (possibilmente visibili) della contingenza, il fatto insomma che alcuni oggetti ed eventi alla lettera circostanti il personaggio trovino una determinata forma poetica nel suo discorso, che interagiscano con la preesistenza letteraria di un topos – l'abbrivio d'opera – e con le 'tendenze' che lo regolavano, alterandone così l'aspetto e il significato. Lo studio di questo legame e della sua evoluzione, effettuato magari tenendo d'occhio entrambi i generi operistici, consentirebbe non soltanto di seguire il vario modificarsi di elementi strutturali, ma soprattutto di comprendere, o almeno intuire con chiarezza, la presenza e l'efficacia di quella correlazione fra dimensioni formali – il piano dell'espressione, della tipologia caratteriale e dell'architettura drammatica – che nessuna teoria della librettistica, per quanto prematura e anzi ancor meno realistica dell'auspicata *theory of everything*, può permettersi di ignorare. Se è vero poi che l'interazione scenica acquista sempre più importanza per la drammaturgia *fin de siècle*, ovvero a seguito di una evoluzione storica che spinge la poiesi in una certa direzione, non per questo deve darsi per scontata una maggiore occorrenza del topos in sé: molto più importante descriverne con attenzione le caratteristiche – proprio rapportando i vari casi fra loro, non secondo criteri astratti – e tentare di iscrivere i risultati delle analisi in un quadro coerente, all'interno cioè di linee teoriche del tutto inesistenti e che tenteremo a ogni buon conto di surrogare.

Tipologicamente l'incipit del *Grillo del Focolare* non appartiene a quello che chiameremmo (statico-)descrittivo, rispondente alla vecchia drammaturgia comica[18], e nemmeno presenta somiglianze marcate – nonostante la vivacità del tono – con quello *in medias res*, ossia un'azione già avviata all'alzarsi del sipario fra almeno due personaggi, di cui *L'amico Fritz* o *Il signor di Pourceaugnac* offrono, per l'epoca, esempi didascalici[19]. Non sembra neppure il caso di parlare di monologo in senso proprio, e non per la presenza del domestico insetto, piuttosto per l'assenza completa delle caratteristiche formali che – all'interno della tradizione letteraria italiana – permettono di individuare un atto verbale in solitudine scenica, caratteristiche storicamente codificate come l'autoindirizzamento semantico, il rivolgersi a un interlocutore immaginario, la connotazione psicologica, di esternazione di fatti interiori; inoltre il discorso di Dot non corrisponde a nessuna delle forme più convenzionali di monologo: quello scenico, in cui si rievocano eventi passati con effetti immediati sull'attualità azionale (ce ne occuperemo più avanti) e che nell'opera era riplasmato come apertura con pochi solisti[20], quello lirico, deputato per eccellenza a veicolare una sostanza emo-

---

18 Tardo esempio, giustificabile come ripresa della drammaturgia goldoniana, *Le donne curiose*, di Angelo Zanardini ed Emilio Usiglio, 1879 (I, 1). Si può menzionare anche il precedente *Papà Martin*, gustosa commedia di Antonio Ghislanzoni per Antonio Cagnoni, 1871 (I, 1). In entrambi i casi il movimento sulla scena e la distribuzione delle battute (molto abile in Ghislanzoni) non celano una fondamentale staticità dei contenuti. Rinnova la tipologia partendo dal coro spezzato in più semicori in azione l'incipit – estremamente complesso e differenziato – dei menzionati *Dispetti amorosi*.

19 Ed era il modo più frequente di avvio anche nel teatro di parola, sia in prosa che in versi e in entrambi i generi. Non per dimenticanza ma per rispetto dell'altezza si è omesso di citare il boitiano *Falstaff*, che sopra tutti gli altri com'aquila vola, anche per via della sua apertura a scoppio. Un altro libretto destinato a Zandonai, *La via della finestra*, di Giuseppe Adami (1919, I, 1), attacca ancor più burrascosamente *in mediam familiæ altercationem*. Chi ne dubitasse può leggere CARLO TODESCHI, La via della finestra*: antidoto all'apocalisse o risposta ad un impegno morale?*, in: *Alba d'Aprile...*, pp. 213-231.

20 Pur non consistente, l'apertura d'opera con pochi solisti – in genere due, specie nella seria – ha una sua discreta incidenza nel melodramma ottocentesco, sia serio sia buffo. Interessante non da ultimo perché, in entrambi i casi, mostra la derivazione dai corrispondenti generi di riferimento, le strutture dei quali vengono ammorbidite e 'compattate' anche grazie alla contaminazione con la lirica, spesso minore (la ricezione dei mutamenti prodottisi nell'orizzonte di riferimento contribuì all'evoluzione della tipologia). Terminata la fase di assestamento negli anni '20 e '30, quando si rinunciò alla forma strofica, impregnata di buffa tardo settecentesca, per sperimentare un recitativo dai colori e movenze di maggior varietà, in grado sia di sostituire l'effetto di massa del coro, sia di sostenere con la propria robustezza un momento importante come l'inizio di un dramma, che si

zionale e confidenziale, poco adatto ad aprire un dramma[21], e infine quello riflessivo, sgorgato dalle complicazioni di uno sviluppo drammatico e preludio di una importante deliberazione (che piuttosto diffi-

---

voleva svincolare dallo stufoso canone del coro, ci vengono incontro casi anche celebri come il *Rigoletto* (Francesco Maria Piave-Verdi, 1851, I, 1), dall'aria irrisoria e sorniona, il *Simon Boccanegra* (id., 1857, prologo, 1), breve e tradizionale, *La forza del destino* (id., 1862, I, 1, ma anche le due successive), quasi un travestimento di modelli comici, l'*Aida* (Ghislanzoni-Verdi, 1871, I, 1), di nuovo più regolare e sfociante nel canto strofico (solo). Già sperimentato come duetto nella *Isaura da Firenze* (Giuseppe Inglese e Costantino Parravano, 1860, I, 1), nella *Rebecca* (Piave e Bartolomeo Pisani, 1865, I, 1), ricusato nella *Rosamonda* (Marco Marcelliano Marcello e Raffaele Gentili, 1867, I, 1), che non vuole darsi arie e ancora ripreso nella *Marion Delorme* (Marcello e Carlo Pedrotti, 1865, I, 1), che regala un'ampia e differenziata scena (imitata nell'omonima opera di Golisciani e Ponchielli, 1885, I, 1), nel *Giuseppe Balsamo* (D'Ormeville-Sangiorgi, 1873, prologo, 1), nel *Salvator Rosa* (Ghislanzoni-Gomes, 1874, I, 1), che sostituisce all'aria una «canzonetta» napoletana, nella romanzesca *Diana di Chaverny* (D'Ormeville-Sangiorgi, 1875, prologo), che amplia il duetto in terzetto in una scena molto lunga, strofica, nella *Ginevra di Monreale* (Golisciani-Parravano, 1878, I), nel *Don Riego* (Ghislanzoni e Cesare Dall'Olio, 1879, I, 1), fino ai libretti che ormai pertengono alla *Jahrhundertwende*, come *Flora mirabilis* (Fontana-Samara, 1889, I, 1), incerto tentativo di fissare un registro fiabesco in stile scapigliato e in forma strofica, *Editha* (Sigmund Arkel? ed Emilio Pizzi, 1890, I, 1), che regala una scena placida e idilliaca, forse ingenua ma sintomo di una drammaturgia che non prediligeva solo contrasti, *I Rantzau* (Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci per Mascagni, 1892, I, 1), rifusione di modelli precedenti in uno stile 'mediano' assai poco verista, *I Medici* (Leoncavallo, 1893, I), che firma un terzetto statico ma molto denso (anche in virtù della filigrana letteraria), senza riguardo per strutture tradizionali, e l'indianeggiante *Savitri* (Luigi Alberto Villanis e Natale Canti, 1894, I, 1). Fra i casi particolari – così adatti a perfezionare le analisi e a correggerne i risultati – metteremo il *Re Lear*, di Ghislanzoni e Cagnoni, n. r., con duetto in recitativo che prelude a una scena d'insieme (similmente a quanto accade nella *Cleopatra* di Pietro Rabitti e Vincenzo Sacchi, 1877, I, 1), il prologo di *Reginella*, di Ghislanzoni e Gaetano Braga (1871), lunga, cupa scena unica in recitativo e terzetto che mostra l'agonia e la morte di un personaggio assistito da altri due (il coro si affaccia appena alla fine), il principio del *Cristoforo Colombo* (Illica-Franchetti, 1892, I, 1), dalla linea discorsiva stagnante e dispersa, quasi incerta fra molti interlocutori di pari 'peso', mentre in ambito comico segnaliamo l'inizio de *La tombola*, di Piave e Cagnoni (1868, I, 1), spigliato duetto intercalato da una insolita voce fuori scena, il bel quartetto che apre il melodramma giocoso *La maschera* (Francesco Guidi e Cesare Dominiceti, 1854, I, 1), e il magnifico quintetto della *Diana di Vitry* (riscrittura a metà strada fra comico e serio del soggetto di Adriana Lecouvreur di Domenico Bolognese e Michele Ruta, 1859, I, 1), che tornerà, strutturalmente assai più ristretto, nella più nota – tale l'augurio – *Adriana Lecouvreur* di Arturo Colautti e Francesco Cilea (1902, I, 1). Curiosa fuoriuscita di accenti pergolesiani nel bisticcio padrone-serva ad apertura de *L'ereditiera*, di Zanardini e Dominiceti (1881, I, 1), certamente voluta e comunque prenunziata nel *locus* parallelo della *Forza del destino*. Sentori di zolfo salgono dal selèneo soliloquio de *Il diavolo condannato nel mondo a prender moglie ovvero Il dia-*

cilmente cadrà a principio d'opera)[22]. La nostra Dot agisce in maniera 'molteplice', senza curarsi troppo di tipologie e prassi: si rivolge al grillo, esegue un minimimo, per poi passare al canto di una canzone, non

---

volo maritato a Parigi, di Andrea Leone Tottola e Luigi Ricci (1844, I, 3, rielaborazione della versione originale, 1826, che prevedeva dialoghi in prosa e disturbava il monologo con il sopravvenire di un personaggio).

21 E invece eccoti l'impensato esempio dello *Zanetto*, del rinomato trio Targioni-Tozzetti, Menasci e Mascagni (1896, 1). Antenato ancor più impensato, se possibile, nella *Fenella ossia La muta di Portici*, di Rossi e Stefano Pavesi (1831, I, 1).

22 A pensarci bene, visto che – per motivi meramente neurali, non per polemica o vanità – non possiamo esimerci dal farlo, l'incipit di un personaggio solista che espone il suo meditare in forma recitativa può interpretarsi come spostamento a principio d'opera di una tipologia ampiamente sperimentata in altri *loci* drammatici e in special modo a principio del secondo atto (meno di frequente nel successivo), quando l'accumulo azionale ha creato le condizioni per un monologo riflessivo corposo e in grado di rilanciare il flusso drammatico da dove interrotto. Esempi complessi e di grande plasticità nella librettistica verdiana, già nei giovanili *Nabucco* (Temistocle Solera, 1842, II, 1: *Ben io t'invenni*, *o fatal scritto!...*) e *I due Foscari* (Piave, 1844, II, 1: *Notte!... perpetua notte*, *che qui regni!*), mentre compositori come Bellini e Donizetti hanno preferito aperture più tradizionali, con un coro o in duetto (eccezionale sotto ogni riguardo il monologo tutto in recitativo della protagonista che squarcia il secondo atto della *Norma*, Felice Romani e Bellini, 1831, II, 1). Nonostante le affinità sia formali sia sostanziali, rimangono differenze fra il soliloquio a inizio opera e quello a inizio di atto successivo, differenze che non si limitano a uno sbrigativo riadattamento di un repertorio multiuso, ma che – pur non negando mai e anzi sfruttando abilmente le potenzialità di un sostrato linguistico stereotipato – risentono dell''altezza' drammatica e rispettano il tacito obbligo di connotare un certo passaggio in modo congruente al codice drammatico (cosa questa che, nel tessuto dialogico esteso e raffinato del teatro in versi, referente dei recitativi operistici, risultava meno evidente). Una tipologia che probabilmente si è sovrapposta alla precedente per motivi di affinità intrinseca è l'entrata in scena del protagonista o deuteragonista dopo una prima sezione di 'apertura' – formata di almeno tre o quattro scene, raramente una sola però molto lunga – in cui cori e altri personaggi hanno provveduto all'avvio dell'azione, che ora subirà una sorta di interpolazione, come nel citato *Tancredi* (I, 5), che probabilmente la impose, *La donna del lago* (Tottola-Rossini, 1819, I, 7), *Semiramide* (Rossi-Rossini, 1823, I, 5), *L'esule di Roma*, (Domenico Gilardoni e Donizetti, 1828, I, 2), *La fidanzata di Lammermoor* (Pietro Beltrame e Alberto Mazzuccato, 1834, I, 7), *Il Bravo* (Rossi-Mercadante, 1839, I, 2), *Mortedo* (Achille de Lauzières e Vincenzo Capecelatro, 1845, I, 4), *Cecilia* (Geremia Barsottini e Giovacchino Maglioni, 1853, I, 4), una tipologia piuttosto comune fino a metà secolo, poi gradualmente rarefattasi, ma attestata ancora nel *Morovico* (mus. Cesare Dominiceti, 1873, I, 5), ne *La bella fanciulla di Perth* (Giuseppe Cencetti e Domenico Lucilla 1877, I, 4), e in *Dina la derelitta* (Rodolfo Paravicini e José Augusto Ferreira da Veiga visconte d'Arneiro, 1885, libretto pubblicato nel 1878, I, 5); additando è un impressionante antenato nel dramma serio-giocoso (con un piede nella *pièce à sauvetage*), *Camilla ossia Il sotterraneo*, di Giuseppe Antonio Carpani e Ferdinando Paër (1799, I, 8), imperdibile florilegio di archetipi letterari. Altrettanto coltivata la versione femminile del *locus*, dal *Sigismondo*

riportata nell'esempio ma diegeticamente intesa, ci si creda sulla parola[23]. Terminata la canzone, che acquisterà importanza nel corso dell'opera, Dot si fisserà, verbalizzandolo, sul doppio canto del grillo e del pentolino sul fuoco, che sta iniziando a borbottare[24]. Pertanto il nostro inizio d'opera è lontano dagli standard del teatro classico e pure di quello

(Giuseppe Foppa e Rossini, 1814, I, 5), *Imelda de' Lambertazzi* (Tottola-Donizetti, 1830, I, 3), *Rosmonda d'Inghilterra* (Romani-Donizetti, 1834, I, 5), *Ines de Castro* (Cammarano e Giuseppe Persiani, 1835, I, 4), *Lara* (Leopoldo Tarantini, Matteo Salvi, 1843, I, 3), *Medea* (Cammarano-Mercadante, 1851, I, 4), *Jone* (Peruzzini ed Errico Petrella, 1858, I, 4), fino a *La contessa di Mons* (Marco D'Arienzo e Lauro Rossi, 1874, I, 4), *Sardanapalo* (D'Ormeville e Giuseppe Libani, 1880, I, 2) e *Dina la derelitta* (I, 8). Anche al femminile tale tipologia sembra eclissarsi negli anni '70, ma il monologo come forma resta, separato dal *locus* dell'ingresso del personaggio e spostato ad altro momento drammatico (meno frequentemente il monologo di presentazione è rinviato al secondo atto, estensione estrema del modello, forse memore di casi alfieriani e tragici). Non mancano esempi del topos nella tradizione buffa, da *La gazza ladra* (Giovanni Gherardini e Rossini, 1817, I, 7), a *Il divorzio persiano ossia Il gran bazzarro di Bassora* (Romani-Generali, 1828, I, 9), al *Don Pasquale* (Giovanni Ruffini e Donizetti, 1843, I, 4), al *Don Procopio* (Carlo Cambiaggio per Vincenzo Fioravanti et al., 1844, I, 8), a *La sciocca per astuzia* (mus. Giuseppe Mazza, 1855, I, 4). La maggiore duttilità linguistica del genere – assieme alla conseguente differenziazione in sottogeneri – sembra responsabile per una maggiore escursione formale del topos: se spesso lo vediamo chiuso in brevi sezioni recitativo-aria, occasionalmente si espande fra gli estremi di una autopresentazione unilaterale ma assai decente (la *libido librorum* della *Sciocca per astuzia*) e una ai limiti del grottesco, in cui contenuti vengono sistematicamente deformati (magnifico esempio nel *Don Procopio*), senza evitare la connotazione unicamente erotica del *Divorzio persiano* che potrebbe mimetizzarsi benissimo in un melodramma serio.

23 A scanso di equivoci segnaliamo l'unico saggio conosciuto sulla diegesi scenica nelle opere giovanili di Zandonai: DAVID ROSEN, *Thoughts on Diegetic Music in the Early Operas of Zandonai*, in: *Alba d'Aprile...*, pp. 157-184. Lo scritto si distingue da tutti gli altri per la cortese bibliografia di fondo.

24 La prassi di verbalizzare in forma stilizzata l'attività manuale in corso venne codificata come variante dell'autopresentazione nel coro introduttivo dell'opera buffa, di cui mantenne elementi come l'autoesortazione e la menzione di oggetti anche 'specialistici', marginalizzando invece determinazioni cronologiche o ambientali di carattere più generico. Nell'Ottocento tale formula venne declinata in maniera (come al solito) sorprendente: inservienti di locanda fanno ordine in *Gianni di Parigi* (Romani e Francesco Morlacchi, 1818, I, 1), gruppi di soldati che giocano a carte e alla mora ne *I due sergenti* (Romani, L. Ricci, 1833, I, 1), un topos ripreso a lungo, trasloco affrettato e caotico ne *Un episodio del San Michele* (Romani e Cesare Pugni, 1834, I, 1), orefici all'opra nel *Cellini a Parigi* (Peruzzini-Rossi, 1845, I, 1), giovani di spezieria preparano la teriaca nel celeberrimo *Crispino e la Comare* (Piave, L. e Federico Ricci, 1850, I, 1), fabbriferrai intenti a lavorar di martello e incude ad apertura de *La figlia del fabbro ossia Quattro la chiedono il quinto la sposa* (mus. Vincenzo Fioravanti, 1850, I, 1); anomalo solo, forse memore di precedenti vernacolari, l'inizio de *L'alloggio militare*, melodram-

lirico contemporaneo, non solo per la difficoltà di ricondurlo a un modello drammatico 'ordinato', ma anche perché nella sua articolazione verbale rimane poco di quella dialettica con la dimensione sovrascenica e interiore che invece era imprescindibile per la vecchia drammaturgia (ma non solo).

Da una breve guardata alla produzione teatrale europea dell'Ottocento, come dire a un repertorio che ammassa decine di migliaia di pezzi di ogni genere, ampiezza e ambizione e il cui recupero – quantomeno alla non disprezzevole lettura privata, silente anima della ricerca – proprio l'avvento dello specialismo ha reso impossibile, risulterebbe che il monologo introduttivo (spesso posposto di una o due scene) era più tipico del genere comico-borghese in prosa che non del teatro in versi serio, la tragedia di piglio classico, incline a inserirlo piuttosto nel corso dell'azione; per quanto riguarda i contenuti prevalgono l'esternazione dell'interiorità, declinata su ogni registro e motivo, sebbene la commedia, specie quella meno pretenziosa e compressa nell'atto unico, non mancasse di aprire il suo mondo verbale a oggetti ed eventi dell'ambiente quotidiano, esclusi per definizione dalla sfera seria e sublime e prestamente acciuffati dalla librettistica comica (interazioni sceniche nel

---

ma giocoso in un atto di Luigi Sartorelli e Vincenzo Mela (1855, 1), in cui uno dei personaggi inframmezza il canto di una canzone (naturalmente in forma strofica) a corposi commenti sui maccheroni che sta cuocendo, in normale recitativo (i commenti, non i maccheroni). L'apertura del sostrato linguistico buffo a molti ambiti di realtà che restarono quasi sempre esclusi dal registro serio, parallelamente a quanto accadde nel teatro di parola, sia in versi sia in prosa, è un dato di fatto meno scontato di quanto non sembri, giacché misurarne la valenza indipendentemente dal *locus* e dalle predeterminazioni che la sua storia impone ha poco senso: come il monologo poteva spostarsi a momenti diversi del dramma, senza rinunciare del tutto al legame con il punto di occorrenza, così l'incorporazione testuale di eventi scenici risente di un insieme di variabili – il *locus*, il genere del libretto, l'autore, l'epoca – che quasi impediscono di generalizzare. Nella librettistica fra Otto e Novecento proprio questo intreccio di variabili sembra dissolversi, con la conseguente impressione che ordine interno e fattezza esteriore di certi eventi non siano riconducibili ad altro che all'arbitrio dell'autore, e che come tali finiscano per sottrarsi a qualsiasi interpretazione degna di questo nome. In realtà lo stesso dissolversi e venir meno delle vecchie convenzioni è un fenomeno almeno in parte 'misurabile', a patto non solo di abbracciare con gli occhi un panorama molto ampio di casi, ma anche di osservare da vicino le loro caratteristiche: così risulterà comprensibile in che modo l'accumulo storico di un determinato topos – complici inevitabili mutamenti linguistici ed estetici – produca a un certo punto una sorta di dislocazione che ne rende possibile il riuso in modi e contesti molto diversi da quelli attestati in precedenza, dunque un riuso basato sulla parziale conservazione di certi tratti (da verificare di volta in volta, e faticosamente, com'è giusto che sia).

senso visto non mancavano negli incipit a due o più personaggi, naturalmente). Considerate forse un *escamotage* di comodo per rievocare un antefatto e preparare in forma breve e diretta – cioè priva dell'arricchimento che fornirebbe il dialogo – lo *Schauplatz* del dramma, finanche gravate della vecchia ipoteca di innaturalezza, che tornava a far capolino in un linguaggio liberatosi del verso e dell'armamentario retorico per meglio rispecchiare la società coeva, non frequentissime ma per nulla rare, le aperture a solo nel teatro di parola soggiacciono a una parziale 'regolarizzazione' che provvede sia a disciplinarne la varietà (codici diversi valgono per la prosa e per il verso), sia a distinguerle da quelle del teatro lirico. Rispetto alla duttilità del linguaggio teatrale le interazioni non oltrepassano un livello di generica sobrietà: si parla sì di vesti, immagini, cibo e bevande, monete, carte e utensili vari, parte integrante di ogni tradizione esecutiva, ma molto raramente accade che il discorso indugi su quelli o sulla datità scenica[25], fattori che solo grazie al radicalismo estetico del Novecento avrebbero acquisito una vera autonomia. Quasi impossibile reperire un antecedente diretto del *Grillo*, ossia un inizio con interazione fra essere umano e creatura animale[26], mentre val la pena di accennare che una tipologia di grande occorrenza, fino a diventare una sorta di sub-topos a sé, era l'interazione del personaggio solo con un qualsivoglia tipo di scritto: molti i drammi ottocenteschi, sia italiani sia forestieri, che aprivano con la lettura e il commento di un giornale, una lettera (anche da redigere), fogli scritti in genere[27].

---

25 Qualche esempio di interazione forte ed eterogenea: quasi cinematografico l'inizio del Lustspiel in un atto *Die Uniform des Feldmarschalls Wellington*, di August von Kotzebue (1816, 1), fra cannonate, buio e impaurita confusione del solista in scena, combina lettura di un libro e compiaciuta descrizione di sé allo specchio *La vecchia galante*, di Luigi Carabelli (1838, 1), un lungo monologo snocciola *L'usuraio*, di Francesco Gambara (1), in cui il protagonista alterna conteggio di monete, controllo di conti e commenti vari, mentre nella *Tecla* di Leopoldo Marenco (1868, I, 1), il solista spilucca, beve e si rivolge agli oggetti artistici che lo circondano. Varietà fenomenica nella persistenza delle strutture ovvero effetti senza causa?

26 Gli eruditi rammenteranno, forse, il remoto incipit di *Menschenhass und Reue*, di Kotzebue (1790, I, 1), che vede un personaggio inseguire e catturare una farfalla. Probabilmente neanche agli eruditi è noto l'originale francese – sottrattosi a ogni ricerca – della farsa in un atto *La donna gatta*, trad. Corrado Vergnano (1830, 1), in cui una figura femminile allude al gatto che tiene in grembo (la traduzione è apparsa nel fascicolo 107 della *Biblioteca ebdomadaria-teatrale*, *o sia scelta raccolta delle più accreditate Tragedie*, *Commedie*, *Drammi e Farse del Teatro Italiano*, *Inglese*, *Spagnuolo*, *Francese e Tedesco nella nostra lingua voltate*, Placido Maria Visaj, Milano 1830, pp. 7-34).

27 L'intemerato lettore avrà di che sollazzarsi leggendo *Il filosofo celibe*, di Alberto

Tanto riverbero storico per una manciata di versi che all'autore saranno costati pochi minuti di lavoro? Tante questioni ermeneutiche a fronte di un testo predestinato all'inseminazione musicale e al conseguente consumo scenico? Come che sia, un interessante *secundum comparationis* è il noto incipit – anche fin troppo noto, a scapito di molti altri – della *Tosca* (Illica-Giacosa o, per chi lo preferisce, Giacosa-Illica per Puccini, 1900, I)[28]. Qui è il dominio della deissi scenica. Irrotto sul palco in un'esclamazione di sollievo da linguaggio comico («Ah!... Finalmente!...»), l'affranto ex console della spenta Repubblica romana ora galeotto in fuga (nonché appiccaturo) esala in non più di un endecasillabo e mezzo l'angoscia dell'evaso che teme ovunque un pericolo («Nel terror mio stolto / vedea ceffi di birro in ogni volto!»), per concentrarsi lentamente su quanto lo attornia: una succinta sequenza di oggetti sostanzia l'ansimare di Angelotti, bastevole appena a riempire tre settenari e un endecasillabo, in un'ellissi che, in assenza delle brevi didascalie, non consentirebbe di comprendere quasi nulla:

> La pila... la colonna...
> «A piè della Madonna»
> mi scrisse mia sorella... [...]
> Ecco la chiave!... ed ecco la Cappella!...[29].

L'uomo infatti non si nomina, non dice cosa vuole e perché, lascia appena intendere, quasi controvoglia, di essere un fuggiasco in grave pericolo, e di avere una sorella che gli ha scritto qualcosa. *Great*. La presenza in scena di Angelotti dura una manciata di momenti che la

---

Nota (1811, I, 1), *Niente di male*, di Francesco Augusto Bon (1830, I, 1), *L'amante e l'amico*, di Cassiano Zaccagnini (1836, I, 1), la tragedia *Per mia madre cieca!*, di Paolo Giacometti (1843, I, 1), lo scherzo comico in un atto *Il tavolo semovente per magnetismo animale*, di Giuseppe Bucellati (1853?, 1), il dramma in prosa *Uberto da Cremona*, di Luigi de Lise (1856, I, 1), l'ambizioso affresco storico *Luigia Sanfelice*, ancora di Giacometti (1863, I, 1) e infine *Una fortunata imprudenza*, di L. Marenco (1885, I, 1). Piuttosto raro che un'opera s'inizi con un atto di lettura o la redazione di una lettera: fanno eccezione *I masnadieri*, di Andrea Maffei e Verdi (1847, I, 1), lo *Stiffelio*, di Piave e Verdi (1850, I, 1) e il dramma lirico in un atto *Rose rosse*, di Hanau e Gustavo Macchi per Edoardo Lebegott (1908, 1).

28 Non che manchino stampature sulla *Tosca*, ma tendono – come dire – a restare al di qua del principio di pensiero. Tuttavia val sempre la pena rileggere il solido Luigi Torchi, *«Tosca». Melodramma in tre atti di Giacomo Puccini*, in: *Rivista Musicale Italiana*, VII, 1900, pp. 78-114. Buona lettura.

29 Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da Guido Davico Bonino (a cura), *Victorien Sardou. La Tosca. In appendice il libretto dell'opera di Giacomo Puccini*, Studio Tesi, Pordenone 1994, pp. 127. Per chiarezza espositiva si sono espunte le didascalie.

musica – per chi l'avesse ascoltata – non si sforza di prolungare un granché; esauriti quei pochi monconi di frasi che gli sono concessi scompare nella menzionata cappella, che, anche in virtù della rigorosa *restitutio* filologica offerta dall'opera, è divenuta meta di pellegrinaggio obbligata per i melomani di tutto il mondo (la cappella Attavanti, ancora oggi situata all'interno della basilica di S. Andrea della Valle, a Roma, IT, è visitabile su prenotazione, conferma telefonica, supplemento di biglietto e solo con guida – naturalmente fuori dall'orario della santa messa). Contuttociò nemmeno qualcosa che somigli a un'aria, l'ombra di un cantabile, niente. Le ferree leggi della verosimiglianza, impadronitesi del teatro dopo il secolare predominio dell'imitazione e del rispetto dei modelli, vietano a un personaggio in quello stato – specie poi se nemico di stato – di abbellirsi l'uscita. Così abbiamo una sorta di microprologo, concentratissimo e chiuso, i cui elementi, pur momentaneamente indecifrabili, esploderanno nell'immane *big bang* dell'opera. Una versione alquanto radicale d'interazione scenica a principio d'opera e in situazione di solo, lontanissima dall'estetica melodrammatica – quella storicamente attestata, da non confondersi con la frenopatia galoppante – e dovuta a contaminazione con certo teatro naturalista o già verista d'importazione francese e recepito, in quegli anni, da autori come i due Antona Traversi, Camillo e Giannino, o Roberto Bracco, che spesso avviavano i loro drammi con poche briciole di dialogo, per non disturbare la scenofania (molto raramente con un monologo)[30]; una versione certo più elementare di quella grillesca, ma del tutto in linea con intendimenti

[30] La scena non ha un corrispondente nella fonte dell'opera, *La Tosca* di Victorien Sardou (1887). Segnaliamo alla curiosità degli eruditi che non è impossibile trovare un incipit simile nel teatro di parola italiano: ecco infatti in apertura de *I trovatori fanatici* – commedia in quattro atti di Giovanni Emanuele Bidera (proprio lui, il librettista siculo-albanese, com'ei definivasi, oltreché studioso pitagorico), prima del 1854, I, 1 – un fuggiasco che, riparatosi in una cantina, ne chiude la porta, descrive con ansia il passaggio esterno di soldati lanciati al suo inseguimento e accenna brevemente alla causa dei suoi guai. Chi l'avrebbe detto? Nessuno, ecco perché lo diciam noi. E aggiungiamo, a memento di come ogni trovata abbia i suoi antenati, dei quali rappresenta il perfezionamento, l'inizio della commedia in un atto in prosa *Le chapeau d'un horloger*, di Émile de Girardin (Delphine Gay de Girardin), 1854, 1, dove si assiste all'ingresso tumultuoso di un domestico che allude, per frasi rotte e smozzicate, a qualche disastro avvenuto poco prima fuori scena, le cui conseguenze lo colmano di paura; sentendo arrivare qualcuno si nasconde, così che la seconda scena è di nuovo un monologo, ma di atmosfera molto diversa (la versione italiana – *Il cappello d'un orologiere*, per mano di L. S. – trovasi nel fascicolo 548 della menzionata *Biblioteca ebdomadaria-teatrale*, 1855, pp. 7-42). Ad ogni modo è fama che la signora de Girardin sia stata incoronata poetessa in Campidoglio.

autoriali (prevalentemente pucciniani, pare) di comprimere l'espressione ai noti fini 'squassapubblico', gli unici che attirino gli sciami di specialisti, e fornire così un modello agl'imminenti – e ancor oggi imperversanti – colleghi di Hollywood. Non paghi di tanto, gli autori fecero seguire un secondo solo a forte carattere scenico con l'ingresso – connotato in senso buffo, ma molto più articolato – del sagrestano[31].

Solo un anno prima della *Tosca*, vale a dire – se la matematica non è un opinione – nel 1899, vedeva la luce *La colonia libera*, scritto dall'insonne Illica per Pietro Floridia, compositore che ha il perdurante torto di non aver meritato le attenzioni della ricerca. Perdurante e imperdonabile, a dirla tutta. Chi, ciononostante, si facesse forza e leggesse la prima scena dell'opera resterebbe di stucco:

È l'aloètta che su fragil rama
d'un acacia fiorita
come ogni dì saluta l'aurora,
gentil fata canora
che mi desta e mi chiama 5
inneggiando a la luce ed alla vita!
Armonïosa vola – ogni sua nota,
forse parola – di una lingua ignota!
Quanta dolcezza!... – Quanta poesia!
Par carezza – d'amor!... Volata via!...[32] 10

Un uomo senza nome – sapremo poscia, se il libretto leggeremo, che si appella Salvador, fa l'insegnante coloniale ed è appena entrato in un'aula scolastica –, sta in ascolto, solo. Di quanto appare in scena o sia in procinto di accadere (dal momento che un dramma è azione, dunque qualcosa deve pur succedere) non dice nulla: si limita a nominare il volatile canterino che tanto lo allieta, e per fortuna, giacché dalla linea melodica presente nello spartito sarebbe piuttosto difficile risalire alla specie, comunque non compresa fra quelle catalogate da Linneo (probabile motivo del bando musicologico comminato al musicista, che non

---

31 Come s'è visto, la successione di due soli, diretta o inframmezzata da altro, non era rarissima nella librettistica ottocentesca. La trovata lascia intendere in che modo la librettistica interpretasse le strutture dei generi di riferimento, operando cioè una sorta di radicalizzazione morfologica, che contava sia sull'intrinseca 'saturazione' della superficie linguistica (un portato della tradizione all'epoca già in via di sfaldarsi), sia sull'effetto diversificante della musica (v. nota 36).

32 Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da *La colonia libera / opera lirica in 4 atti / parole di / Luigi Illica / musica di / Pietro Floridia / (102602) / Roma - Teatro Costanzi / Stagione di Primavera 1899 / G. Ricordi & C. / Milano-Roma* ecc., p. 7-8.

aveva studiato orni... tologia). Esempio forse unico di opera (italiana) inaugurata dalla verbalizzazione di un atto di ascolto rivolto al verso di un essere non umano, un animale[33]. E tanto più affascinante in quanto segnala, allo scader del secolo, non semplicemente la libertà acquisita rispetto ai vecchi presupposti drammaturgici che volevano l'azione fatto essenzialmente interiore e articolato tramite la dialettica verbale, ma proprio l'ambiguità di certe iniziative, ambiguità che nella cura prestata da Illica alla plasmazione del *locus* denuncia *eo ipso* la forza della tradizione: infrangerla imponeva una forte contropartita in grado di occultare lo 'sfregio', ossia una struttura poetica per realizzare la quale Illica, come ora vedremo, evita di portare alle estreme conseguenze il nucleo situazionale, di per sé piuttosto radicale, ma ricorre in gran parte a materiali e spunti tradizionali, quasi a titolo di risarcimento danni.

Probabilmente il caso di incipit operistico più affine al *Grillo del Focolare*, almeno nella situazione-base: un personaggio, in entrambi i casi uno dei principali, appena entrato in scena reagisce al canto di una bestiola[34]. A partire da qui si contano però le differenze, che non stanno nella specie animale, nelle sue abitudini alimentari, nel periodo della riproduzione o nella sua collocazione in scena o fuori, come in questo caso, ma nel particolare inquadramento del fatto così come fuoriesce dalla bocca del personaggio: i primi tre versi ne riassumono l'aspetto esteriore, il minimo informativo da gettare allo spettatore come un salvagente, i rimanenti si abbandonano alla marea del sovrascenico, che sembra muoversi in una direzione precisa. O meglio vaga, poiché la valenza denotativa dei versi e di ogni sintagma perde viepiù d'intensità rispetto ai referenti oggettuali, come un'immagine che gradualmente vada fuori fuoco: la metafora – forse non del tutto felice, in compenso molto illichiana – della / gentil fata canora / (v. 4) è un primo arretrare rispetto al dato concreto, di cui trasfigura ancora la complessa integrità, resa dal nesso fra il rivolgersi a un soggetto (v. 5) e la qualità dell'inneg-

---

33 Rarissima la presenza – sia verbalizzata sia musicale – di animali anche in altri *loci* dell'opera *fin de siècle*, l'eccezione più flagrante è probabilmente nel terzo atto della *Parisina*, di D'Annunzio e Mascagni, in cui la protagonista avverte il verso di un usignolo, che la composizione concreta in musica (a 1 dopo 31 dello spartito Sonzogno, Milano, 1914). L'archetipo, quasi inutile precisarlo, nell'episodio del *Waldvogel* dal secondo atto del *Siegfried* di Wilhelm Richard Wagner (1876).

34 Agli amanti dell'analogia e delle continuità nascoste, quelle essenziali, ricordiamo un esempio fuori dall'epoca in esame ma sostanzialmente pertinente, l'incipit de *La campana sommersa*, di Claudio Guastalla e Respighi (1927, I, 1), in cui l'elfa Rautendelein (sola, oltreché bionda e di gentile aspetto) scaccia da sé un'ape.

giare a enti generali (v. 6), mentre i rilievi sul canto dell'uccello, tanto labili e al contempo chiaramente leggibili, affidati come sono al filtro convenzionale del <volo armonioso> e del parallelo con la lingua altra[35], allontanano ancor più dalla dimensione fattuale. L'ultimo endecasillabo e mezzo potrebbe chiosare qualsiasi momento di estasi amorosa di qualsiasi libretto, avendo rinunziato a ogni facoltà denotativa: il verso 9 in specie galleggia su esclamazioni fra le meno originali di un prontuario poetico, e che lo stesso Illica ha riutilizzato più volte nei suoi testi, in modo altrettanto gratuito. Lo sfocare degli oggetti accentua non solo il cromatismo dell'immagine, ma anche il senso dei volumi, a spese di un disegno che non serve più[36]. L'emistichio finale del brano, come il brusco risveglio da un sogno, ci riporta d'un tratto alla realtà. Peraltro va osservato che l'interagire di Salvador con l'uccelletto resta nei limiti di una contemplazione che colma e denuncia a un tempo una distanza ma esclude l'azione nel senso di una modifica della situazione data; la sua staticità, il lento 'implodere' si lasciano interpretare come un goffo

---

35 Addirittura all'*Agamennone* di Eschilo risale l'esempio più antico («ἀλλ᾽ εἴπερ μὴ χελιδόνος δίκην / ἀγνῶτα φωνὴν βὰρβαρον κεκτημένη», 1050-51, citato da un codice bizantino di proprietà dello scrivente). Un riscontro più recente e, almeno in apparenza, alla portata di tutti nei pascoliani *Canti di Castelvecchio* (1903, in *Addio!*, sempre in riferimento – e forse non a caso – alle rondini: «quando ascolto voi parlar tra voi / nella vostra lingua di gitane, / una lingua che più non si sa», 16-18).

36 Gli immancabili detrattori dello stile librettistico, che in questo passaggio vedrebbero nient'altro che l'ennesimo esempio di pseudopoesia, inviteremmo a una lettura più attenta del medesimo, qualcosa che non sia il comodo sbarazzarsi di un problema. Questo consiste, in due parole, nella contraddizione o almeno estraneità fra un livello lessicale e sintattico prossimo alla prosa (ancorché elegante) e una struttura metrica storicamente forgiata per tutt'altra sostanza, un divario frutto di una situazione storica cui nessun librettista dell'epoca – tranne naturalmente Boito – avrebbe potuto far fronte (e non sembra che Illica, preso com'era da questioni di tecnica teatrale, lo percepisse come vero problema). Indipendentemente dalla competenza letteraria del Castellarquatese, che non fu mai eccelsa, applicare a una sostanza prosaica talune figure retoriche e stilistiche come il chiasmo metrico ai v. 7-8 o il vocalismo aperto degli ultimi versi, lungi dal nascondere il difetto dei risultati finiva per esaltarlo. Resta però sintomatico che Illica, derisore costante della vecchia librettistica, associ la necessità di un 'innalzamento' stilistico al piccolo evento naturale in scena, inteso come straordinario in sé, e faccia poi ricorso – in modo inevitabilmente ingenuo – a mezzi formali estranei alla poesia per libretti, come il chiasmo ritmico, frequente nella tragedia di epoca rinascimentale e barocca, o al fonosimbolismo, di casa nella grande poesia coeva e maneggiato con maestria dal solo Boito; il disfarsi della coesione formale che regolava i rapporti fra parametri testuali e presiedeva alle innovazioni (sempre prudenti e graduali) nella librettistica tradizionale fu il prezzo da pagare per accedere alla modernità.

incrocio fra rimasugli librettistici tradizionali – il vagheggiamento *in absentia* dell'amata – ed echi letterari di ogni genere, riferibili vagamente al topos dell'uomo di fronte allo spettacolo della natura (recepito attraverso l'abbondante letteratura di viaggio ottocentesca o la narrativa esotica, ben patrocinata dai coevi romanzi di Joseph Conrad)[37].

Dunque esiste un problema tipologico generale, relativo cioè alla morfologia che l'incipit del libretto d'opera presenta, da interpretarsi come evoluzione di un determinato materiale letterario rispetto sia ai modelli generali che all'accumulo raggiunto nella prassi – un problema che ben poco a che vedere ha col traballio gastro-enterico amalgamante il gotha specialista e le fasce popolari del nostro pubblico, a scorno di chi nega l'efficacia della democrazia occidentale (ne abbiamo tanta da poterne esportare gli esuberi – naturalmente a pagamento, *business is business*). Esiste, in altre parole, un modo serio di considerare i fenomeni artistici, che di per sé non sono problemi, lo diventano quando vengono inquadrati in una prospettiva teorica non semplicemente alla moda, no, desunta bensì da una rigorosa e ripetuta osservazione dei fenomeni stessi, delle costanti che li rendono tali e che li legano, indipendentemente dal loro grado di evidenza: in modo che le domande di cui il procedimento d'indagine costituisce la risposta (o un tentativo di risposta) non formino che il precipitato concettuale di quanto caratterizza i fatti. Meglio ancora poi se tale prospettiva si pone in aperto contrasto con i ragionari universali, causando borborigmi e simili suoni ventrali, interpretandi come la prova della sua bontà (*in amaritudine salus*, si diceva una volta – chissà come si dice oggidì, nell'era delle *vulgatae* e di varia volgarità). La scena iniziale di un'opera è anzitutto un evento formale, il sedimento di una tradizione che ha conservato elementi costanti, seppur non immutabili, fattori che interagiscono con il livello dei contenuti conferendo al risultato la peculiare valenza di incipit. Veicolo della tradizione è la stessa materia prima dell'invenzione singola, il sostrato linguistico e l'elaborazione cui è sottoposto: che vuol dire meno il ricorrere di determinati tratti lessicali o sintattici in sé, pur significativo,

---

[37] Ma non è tutto, giacché all'ornitoscopia segue una lassa molto più lunga in cui Salvador, accintosi a scrivere alla madre, dipinge un affresco del mondo in cui vive e di se stesso (*La colonia libera*, cit., p. 8). Un confronto con l'incipit della *Tosca* suggerisce che l'evoluzione, o almeno l'elaborazione del topos, era consentita dalla sua intrinseca solidità oltre che da una nuova concezione del dramma e dei suoi nessi: da una parte lo sdoppiamento 'esterno', dovuto ad avvicendamento di personaggi che agiscono diversamente, dall'altra lo sdoppiamento 'interno', che vede lo stesso personaggio prodursi in azioni tipologicamente diverse e separate.

quanto invece la persistenza di meccanismi formativi che con quelli interagiscono, rinvenibili grazie all'analisi della superficie espressiva, e che costituiscono la vera matrice del topos. Stabilire l'aspetto e il funzionamento di tali meccanismi in dettaglio è possibile, almeno allo stato attuale della ricerca – stato che, a dirla con la franchezza grata ai ricercanti, non è troppo entusiasmante –, tramite un'indagine preliminare di tipo sostanzialmente storico-comparativo; essa consentirà l'accumulo di dati da sottoporre a una vera e propria interpretazione. Stando così le cose, e non si vede come potrebbero star diversamente, nessuno si scandalizzerà di fronte alla proposta metodologica di avventurarsi nella selva oscura della librettistica ottocentesca per stanarvi casi analoghi: non certo allo scopo di collezionismo, scopo peraltro tutt'affatto volgare, indice anzi di un animo sensibile e raffinato, inadatto a sopravvivere nel folle *far west* della società[38], ma per meglio giungere a conclusioni soddisfacenti, che, lo ricordiamo a tutti i lettori presenti e futuri, sono il fine della ricerca. E se qualcuno dovesse scandalizzarsi, peggio per lui.

Tralasciando esemplari ancora di stampo tardo settecentesco, come il più celebre, la breve scena che apre la rossiniana *Semiramide* (I, 1)[39], non abbondante, seppur attraente, la selvaggina: quasi tutti testi di genere serio, nei quali prevale decisamente il momento sovrascenico, discorso generalmente conciso e molto spesso in recitativo sciamante verso fini e oggetti assenti ovvero ripiegato sull'interiorità, quindi meditazioni intime, sobbalzi, propositi, speranze e affini, secondo l'ormai decollato gusto romantico. La Fanny di *Adelson e Salvini* (Tottola-Bellini, 1826, 2ª vers., I, 1), eccezionalmente comica e in versi strofici, dipinge l'«immagine gradita / del ben che tanto ador»a, è un caso praticamente isolato; molto più rappresentativi gli incipit dell'ancor belliniano e già romantico *Bianca e Fernando* (Domenico Gilardoni, 1826, I, 1), che preannuncia oscuri propositi di vendetta incorniciati da una breve allu-

---

38 È lì a provarlo l'esangue, pallido protagonista di *À rebours*, il romanzo che diede notorietà a Joris-Karl Huysmans e fastidio a Zola (1884). Consigliamo, a chi non l'avesse ancora letto, di immergervisi subito, e, una volta terminato, continuare con la lettura del saggio (o eventualmente riprenderla daccapo).

39 Pur non essendo in solitudine scenica, il personaggio in questione è l'unico a eseguire un atto locutivo, quel che solo concorre all'identità drammatica del *locus* (la presenza silenziosa di altri personaggi sarebbe rilevante solo in quanto destinatari del discorso). Di occorrenza piuttosto rara l'apertura con personaggio – un araldo, o un autorità – che esegue un lungo discorso alla presenza muta di altri, anche in coro (*Isora di Provenza*, di Zanardini, R. e M. [sic] per Luigi Mancinelli, 1884, I, *Isabeau*, Illica-Mascagni, 1911, I), aveva precedenti nel teatro serio, tendente comunque a minimizzare la rilevanza del personaggio collettivo.

sione ambientale (l'«orrida notte») e dalla segnalazione di un ingresso scenico, entrambi cavati dal repertorio tragico coevo e relativamente convenzionali, la suggestiva scena 'funebre' de *I cavalieri di Valenza* (Rossi e Pacini, 1828, I, 1), forse prodromo della veglia sul (fallace) cadavere a vista dell'*Ettore Fieramosca* (Leopoldo Tarantini e Mariano Manzocchi, 1844, prologo, 1), l'amata che, risvegliandosi da un sonno chimico, trasformerà il monologo in inopinato duetto (una scena lunga e strutturalmente di grande interesse). Se la *Giovanna d'Arco* di Gaetano Barbieri e Pacini (1830, I, 1) si presenta immersa nel sonno descrivere la sua onirica visione[40], non senza condirla di sentimenti e propositi guerreschi, se i suoi successori, fino agli anni Settanta, si atterranno alla regola di aprire l'animo e limitare all'indispensabile l'interazione con l'ambiente, come nei noti (almeno si spera) esempi verdiani di *Masnadieri* (I, 1) e *Stiffelio* (I, 1), o nei certamente meno noti ovver onninamente ignoti esempi de *Il Gladiatore* (Guidi e Pasquale Bona, 1849, I, 1), *L'Ebreo* (Antonio Boni e Apolloni, 1855, prologo, 1), *Pelagio* (D'Arienzo-Mercadante, 1857, I, 1), *Bernabò Visconti* (mus. Lucio Campiani, 1857, I, 1), *Morosina o L'ultimo de' Falieri* (Bolognese-Petrella, 1860, I, 1), *L'espiazione* (Solera e Achille Peri, 1861, I, 1), *Celinda* (Bolognese-Petrella, 1865, I, 1), *La duchessa di Guisa* (Piave e Paolo Serrao, 1866, I, 1) – se tutto questo risponde a verità verace, e per scoprirlo non v'è che armarsi di santa pazienza e per somma disgrazia leggere i testi citati, allora dovremo cercare in rari libretti dalla drammaturgia meno esasperata e tendente a bilanciare l'intimo con l'esterno, vuoi perché brevi come l'atto unico *Fernando duca di Valenza*, di Paolo Pola e Pacini (1833, 1) vuoi perché di genere 'agreste' come la *Lina* di Guidi e D'Ormeville per Ponchielli (1877, I, 1), le prime eccezioni a quella regola: ecco la descrizione non più frammentaria e ausiliare ma organica e a tutto tondo di un'aurora montana, per la quale il conte e cavaliere dell'Ordine della Corona Ferrea Pola credette bene accoccar pennellate leopardiane, mentre il topos del «ritorno in patria», comodamente accasato nel teatro in versi e lirico, provvede a tenere i piedi per terra al personaggio, che descrive i luoghi tanto a lungo bramati; ecco un'analoga panoramica a carico di Guidi e D'Ormeville, forse meno originali nell'impastare materiali di epoca e provenienza diversa, come la coppia «leggiadre e snelle», ricorrente nella poesia minore del Settecento ma

[40] Tipologia estremamente rara, già inverata nell'*Andromaca e Pirro*, mus. Giacomo Tritto (1807, I, 1), di stampo tutto neoclassico: Andromaca vede in sogno (eseguito da un mimo sulla scena) il fantasma di Ettore e gli rivolge la parola.

già nobilitata da Tasso (*Rime eroiche*, canzone XX, *Talvolta sopra Pelio, Olimpo ed Ossa*, 43), o l'iniziale «Spunta nel ciel l'aurora», stereotipo ottocentesco di origine prosastica fissato per sempre nel contesto buffo del *Barbiere di Siviglia* (Cesare Sterbini e Rossini, 1816, I, 1, apre la serenata di Almaviva), ma coerenti nel predisporre un sostrato che arieggia chiaramente la vecchia opera comico-sentimentale di ambientazione rustica (l'unico esempio rimasto in repertorio è la belliniana *Sonnambula*, 1831). Bello, nevvero?

Un esempio che merita breve (o non tropo lunga) riflessione, almeno per il suo valore di sintomo, è l'avvio del *Ruy Blas* di D'Ormeville e Filippo Marchetti (1869, I, 1), uno dei grandi successi dell'epoca:

L'avventura è piccante!...
Questi fior d'Alemagna,
Più d'ogni fior di Spagna
Graditi alla Regina, un uom ponea
Là nel parco, dov'ella 5
A passeggiar si reca ogni mattina.
Io giungo... il muro ei varca e fugge... il viso
Vederne io non potea, ma ben mi parve
Ravvisar la livrea
D'uno de' miei famigli... 10
Ah! che davver piccante è l'avventura!...[41]

Niente male per un autore sostanzialmente tradizionale (e, a norma di tradizione, sconosciuto) come D'Ormeville, che ha arrischiato sì qualche timido passo sulla strada dell'innovazione, misurandosi con soggetti di per sé eccentrici[42], ma sempre ricondotti agli stampi del melodramma di metà secolo – quasi certamente il motivo che, all'avvento della ricerca specialistica, lo ha condannato all'oblio (con il vantaggio tuttavia di favorire il concentrarsi delle energie sugli autori più noti e redditizi). Ma proseguiamo: non è questo il pulpito per additare a un mondo indifferente e materialista il vecchio andazzo dei musicologi, i quali, addestrati a incassare lodi e complimenti che non cessano di indirizzar-

---

41 Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da Piero Mioli, *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*, Newton, Roma 2001, pp. 846-858 : 846.

42 Sorvolando sull'evoluzione graduale di D'Ormeville, che rispecchia assai bene la 'media' dell'epoca ma verso cui gli specialisti d'opera sono poco ricettivi, segnaliamo il caso eclatante del menzionato *Giuseppe Balsamo*, contenente le quasi uniche scene note (almeno al sottoscritto) di mesmerismo (antesignano fu *L'uscocco*, di Leone Fortis e Francesco Petrocini, 1862?).

si, se non altro per insaporire i soliti piatti, potrebbero accusare scompensi emotivi (e magari pretendere risarcimenti). La deissi dunque è minima, si limita praticamente al sintagma /Questi fior/ (v. 2), dal momento che l'ambientazione della scena in un interno rende l'indicazione /Là nel parco/ (v. 5) assai evanescente. Pure questo incipit è una tappa non secondaria sul cammino che porta dritto al *Grillo*, per il suo valore di contaminazione strutturale. Il bel recitativo esce di bocca a un nobile spagnolo del *siglo de oro* (che tempi erano quelli: il nome della Spagna era rispettato, i galeoni arrivavano in orario e carichi di bottino), tale Don Sallustio de Bazan, marchese di Finlas e primo ministro del re, di cui, peraltro, non si sa ancora nulla, e che solo nel corso dell'opera, pur non essendo il protagonista, paleserà un impensato spessore drammatico, quasi di sinistro *motor immobilis*. Ma chiunque abbia occhi (e soprattutto cervello) in testa noterà, oltre alla chiusura 'formale' del brano, sottolineata dall'assenza di un'aria[43], la 'incompatibilità' protocollare fra battuta e personaggio: secondo taciti presupposti della librettistica ottocentesca, in ciò influenzati anche dalla tradizione tragica, un rapporto di congruenza diretta (e anche piuttosto rigida) lega lo status di un personaggio con il registro espressivo a lui proprio, al punto che poche battute sono sufficienti a svelare oltre ogni dubbio il rango e la *qualitas* del loro autore[44].

E il nostro Don? Un minimo di deissi e un massimo di antefatto, sì, apparentemente siamo nei canoni tradizionali. In realtà tutto è lontano, quasi agli antipodi del discorso che uno spettatore di metà Ottocento si sarebbe atteso da una figura aristocratica: invece del solito *cocktail* a base di valori supremi – quelli che, al di là del necessario ricambio epocale, hanno sempre animato l'opera di genere serio e che alle orecchie odierne suonano come barzellette, ergo l'onore, la fede, la lealtà, l'amore, il rispetto, l'obbedienza, l'amicizia, la gratitudine et sim. – il mormorar compiaciuto, in tono leggero, fra sé e sé, su quel che si profila come una piccante avventura – per giunta altrui! – di cui si tenta tracciare un

---

43 Citiamo, per gli appassionati d'opera, un incipit altrettanto anomalo, ma attento a evitare il vuoto d'aria alla fine del recitativo in un altro libretto di D'Ormeville, *Il conte verde*, per la musica – che difficilmente avremo il piacere d'ascoltare – del promettente Libani (1873, I, 1): notevole caso di recupero di un antichissimo topos teatrale, quasi un relitto archeologico, cioè la ticoscopia (che non è una patologia medica, ma indica il «guardare dalle mura», la relazione *ad usum spectatoris* di quanto un personaggio finge osservare fuori scena).

44 Il dramma semiserio del primo Ottocento mescolava personaggi di livello sociale diverso, distinguendone però il parlare con la massima accuratezza. Anche l'onomastica in misura minore rivela lo status dei personaggi.

quadro il più possibile netto. Il livello stilistico è medio, non certo quello sublime della tragedia lirica, sicuramente non quello basso dell'opera comica – diciamo il minimo consentito a un personaggio di quel rango[45]. Questo Don Sallustio, il nobile posto in alto che guarda in basso, dimentico dei valori che la tradizione lirica affidava ai suoi pari (soprattutto ai pluititolati come lui), segnala una pesante contaminazione fra la sfera del sublime e quella del comico (non sarà un discendente diretto di Don Giovanni o almeno del duca di Mantova?), una sorta di ripresa del principio dell'opera semiseria che ora mette silenziosamente in crisi la 'purezza' di quella romantica, sdegnosa dell'ibridismo di genere, e che fu alla base del genere che chiameremmo opera caratteristica, calata in ambienti fortemente marcati e centrata sulla dialettica di personaggi appartenenti a differenti ceti sociali[46]. Parallelo al discendere del-

---

45 Scendendo un po' nei dettagli che fanno la gioia di specialisti e pedanti, notiamo anzitutto che il resoconto sul misterioso spasimante (un evento prettamente da buffa) somiglia ai racconti fatti perlopiù da subalterni a superiori di eventi appena accaduti fuori scena, dei quali riprende la convenzione della brevità e del rapido affastellamento di dati, così tipici del mondo comico; inoltre l'aggettivazione del lemma / avventura / con / piccante / ci segnala non semplicemente l'altezza cronologica del dramma quanto proprio la sua storicità sostanziale, almeno nella misura in cui esso rifiuta l'accostamento / avventura - graziosa /, diffusa nel teatro in prosa e nella librettistica fino a metà secolo, per rivolgersi al nuovo attributo, all'epoca in via di diffusione (e sempre in contesti simili). Notevole che l'espressione venga posta tanto in rilievo grazie al suo 'detonare' a principio e del tutto isolatamente.

46 Non sapremmo come chiamare altrimenti un sottogenere operistico ottocentesco di cui nessuno sospetta l'esistenza, e che tuttavia vive non semplicemente dell'alternanza equilibrata di registri seri e buffi, come il vecchio melodramma semiserio con il quale è certamente imparentato, ma dello scontro fra i caratteri più estremi della sfera seria e comica, senza mediazioni, in un trattamento che spesso rischia di provocare veri strappi al tessuto stilistico (lo stesso Verdi non ce ne concede che un assaggio nella *Forza del destino*). L'opposizione fra aristocratici e popolani diventa irriducibile, l'ambiente non funge più da cornice ma acquista una sua voce, lo stilobate di valori e ideali si crepa. La spinta alla fusione di elementi e strutture tanto a lungo vissute come opposti produce vistose anomalie già al livello espressivo, che segnalano subito il genere in questione: un impiego incerto, quasi forzato dei tratti più convenzionali, e quel tono inconfondibilmente ironico, dissacrante che anima il detto, uno spiraglio aperto sulla coscienza di autori almeno in parte restii all'inveramento immediato di topoi, e che sembrano suggerire la possibilità di una distanza (o una frattura) fra i meccanismi poietici e l'opus. Fra i candidati al titolo di opera caratteristica metteremo *Tradita!*, di Andrea Codebò e Gualtiero Sanelli (1852), *Taldo*, di Lucio Campiani (1853), *La sorrentina*, mus. Emanuele Muzio (1857, è il soggetto dell'Adriana Lecouvreur), il citato *Gianni di Nisida*, *La marchesa di S. Giuliano*, di Peruzzini e Marcello per Achille Graffigna (1867, revisione della precedente *Veronica Cybo*, 1858), *Zagranella*, di Giovanni Caccialupi e Cesare Gallieri (o Galliera, 1867), *Manfredo*, di

l'alto verso il basso sarà il processo contrario, l'elevarsi del comico verso il serio, attraverso un continuo, talvolta 'sperimentale', magari inconscio ma fattivo – poiché palpabile *in vitro* – incrocio di strutture e livelli. Entrambi i tratti fondamentali di quest'esempio ritroveremo radicalizzati nell'incipit del *Grillo*, l'abolizione del sovrascenico e l'ibridazione dei materiali letterari. Anzi, li abbiamo già trovati.

Da citare (e commentare) per esteso il caso veramente straordinario de *Gli artisti alla fiera* (1868), uno fra i moltissimi libretti sconosciuti di Ghislanzoni – sono quasi un centinaio, per cui ci si può ragionevolmente augurare che sconosciuti restino – e destinato a Lauro Rossi, fortunato (e meritevole) eponimo del teatro di Macerata:

Misericordia!
Questo è il diluvio...
Saette, grandine...
Acqua a profluvio...
Oh! il mio soprabito... 5
Il mio cappello..! [...]
Sotto quest'albero...
No.. sotto quello...
Se scoppia il fulmine
Perduto io son... [...] 10
Non son più Tenia...
Sono un carbon...
Tenia... l'illuderti
Non gioveria;
Un uom di cenere 15
Omai sei tu —
Un soffio d'aria
Ti porta via... [...]
Ma dunque il fulmine?...
Un sogno fu. 20
Non oso crederlo...
Eppur respiro...
Le braccia muovere
Io posso ancor...
Franco e lestissimo 25
Sui pié mi giro...
Dio, ti ringrazio,
Del tuo favor!

Giorgio Tommaso Cimino e Petrella (1872), la ponchielliana *Marion Delorme*. Come accennato più sopra, la contaminazione – perseguita in modi diversi – fra elementi seri e comici fu uno dei fattori che trasformarono la vecchia buffa nella più pacata e insieme sofisticata commedia *fin de siècle*.

Ma adagio un poco – or vedasi [...]
Se intatto è il mio tesoro... 30
Forse.. ridotto in cenere
Nelle mie tasche è l'oro... [...]
Ah! il dolce peso io sento...
Novantanove... cento...
Un solo non ne manca, 35
Non un si dileguò!...
Nel contemplarli, l'anima
Alfin si ravvivò![47]

La soppressione delle didascalie – in linea con le misure di risparmio tipografico richieste da tempi di crisi – non impedisce minimamente la comprensione dei fatti. Nell'epoca d'oro della librettistica il verso è come l'*argent*: *fait tout*. In primo luogo include equivalenti verbali del dato scenico di base (/ albero /, inteso al plurale, allude alla foresta in cui l'azione ha inizio, v. 7-8), 'ripete' poi con la massima chiarezza la situazione in atto, il temporale che infuria, non soltanto nel suo esserci oggettivo (/Questo è il diluvio... / Saette, grandine... / Acqua a profluvio... /, v. 2-4) ma anche nelle conseguenze per la persona (/... il mio soprabito... / Il mio cappello..! /, v. 5-6), con un certo gusto per la ridondanza e per i dettagli materiali tipico della vecchia buffa, che Ghislanzoni, già solo per motivi anagrafici, conosceva bene[48]. E infatti, più che

[47] Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da *Gli artisti / alla fiera / Libretto buffo in tre atti / di / A. Ghislanzoni / musica del maestro / Cav. Lauro Rossi / da rappresentarsi / al teatro Carignano / l'autunno 1868. / Torino / Giudici e Strada*, pp. 5-6 (dal frontespizio apprendiamo che il compositore vantava il titolo di cavaliere, cosa che di certi tempi può far comodo, v. anche nota 49).

[48] Il topos del temporale in abbrivio d'opera – assai meno un espediente scenico ripartito fra pittori, illuminatori, attrezzisti, macchinisti e uomini di fatica vari, quanto in primo luogo un problema di modelli e concrezioni linguistiche – fu incubato nel genere complessivamente detto semiserio, almeno dalla *Camilla ossia Il sotterraneo* (I, 1), poi in *Eginardo e Lisbetta* (mus. Generali, 1813, I, 1, coro e solo), in *Paolo e Virginia* (Giuseppe Palomba e Guglielmi, 1817, I, 1), ne *Il vecchio della selva di Ardenna* (Andrea Passaro e Giovanni Festa, 1831, I, 1), transitò in quello buffo, come nell'atto unico *I castelli in aria ossia Gli amanti per accidente* (Foppa e Johann Simon Mayr, 1802, 1), nella burletta in un atto *L'occasione fa il ladro* (Luigi Prividali e Rossini, 1812, 1), nei *Quattro prigionieri ed un ciarlatano* (Pasquale Sogner, 1832, I, 1), e si sistemò piuttosto bene – e senza por tempo in mezzo – nella seria, dove assurse a dimensioni anche notevoli, già dall'*Oreste in Tauride* (mus. Vincenzo Federici, 1804, I, 1), nel menzionato *Clato* (I, 1, lunga e complessa scena che vede un'alba placida annuvolarsi gradualmente ed esplodere in tempesta che, raggiunto il culmine, si placa), ne *Il pirata* (Romani-Bellini, 1827, I, 1), nella *Rosamonda* (Pietro Cominazzi e Luigi Majocchi, 1831,

in una foresta, ci troviamo nel regno della concretezza, fatto di minacciosi eventi naturali, di motilità corporea (v. 22-26) e, *dulcis in fundo*, di sonanti monete d'oro, specificate fin nel loro ammontare (v. 29-36) – dove quasi ogni verso si lascia tradurre e sembra anzi presupporre l'evidenza scenica, dove occorre durar qualche fatica per trovare un po' di sovrascenico, dall'esternazione del timore per il proprio destino (v. 9 e segg.) al breve ringraziamento per il favore divino (v. 27-28) e al profondo sollievo nel constatare l'integrità del gruzzolo (v. 37-38), simili ad equivalenti della sfera seria e, almeno in parte, loro caricatura istituzionale. Dal repertorio formale buffo proviene l'impalcatura versale, che incolonna versi brevi in strofe irregolarmente segmentate (quinari prevalentemente sdruccioli in tre strofe tetrastiche e due ottastiche, settenari in una strofa esastica e una tetrastica), calcando forse eccessivamente la mano sulle 'pseudorime' dovute all'uscita ritmica, la disposizione dei contenuti in maniera tipicamente 'paratattica' e l'autonominarsi del personaggio, che rimedia all'assenza del coro introduttivo. Repertorio buffo, sì, ma *cum grano salis*. A prima vista i rovesci di versi brevi riprendono la tecnica della enumerazione che in un'opera comica non poteva mancare, e che aveva sperimentato numerose tipologie e varietà: ma mentre queste accoglievano un contenuto essenzialmente astratto, limitandosi a verbalizzare in modo peculiare ragionamenti, propositi e sentenze (Boito ne terrà conto per le scene d'insieme del *Falstaff*) e causando con ciò una sospensione dell'agire esteriore, le tirate di Tenia non sono statiche, seguono una 'direzione' ben precisa, scaturiscono da un rapporto 'dinamico' fra personaggio e ambiente che conferisce al detto poetico una plasticità e autonomia sorprendenti. A momenti dimenticavamo il meglio: il nostro Tenia, che – a differenza di quasi tutti i bipedi in circolazione – vanta un nome parlante, efficace cioè a metter sull'avviso il prossimo, ci ha regalato quel po' po' di concrezione

I, 1), in *Stradella trovatore del 1300*, (Federico Quercia e Vincenzo Moscuzza, 1850, prologo) e nell'*Otello* (Boito-Verdi, 1887, I, 1). La costruzione verbale del topos – necessaria, nella sua convenzionalità e accuratezza, non solo a legittimare il peso drammatico dell'evento ma soprattutto a occultare la sua estraneità all'estetica della sfera seria, poco tollerante verso eventi puramente esteriori e scenici – ci interessa come parte di quell'insieme di strategie con cui la librettistica include l'accadere circostanziale nel flusso discorsivo dei personaggi, in quello che è propriamente il dramma. La lettura degli esempi citati sullo sfondo delle convenzioni dei relativi generi mostrerebbe come determinate strutture (descrizione della tempesta, esternazioni di paura, appello al cielo, esortazione al soccorso, verifica dell'incolumità, espressioni di sollievo e ringraziamento) migrino e si trasformino quasi ininterrottamente, in base ad analogie sempre più evanescenti ma mai del tutto cancellate.

senza bisogno di spalle, ha fatto tutto da solo. Incipit in solitudine scenica, straordinariamente lungo e denso, e particolare anche per il genere cui appartiene: un soliloquio così lungo e complesso in apertura d'opera resta una rarità (più frequente l'occorrenza di lunghe tirate a opera già iniziata, normalmente in situazione d'interazione). Grazie alla ricezione 'progressiva' di certe strutture dell'opera buffa, l'esempio costituisce forse il culmine della tipologia di 'incipit solo in forte interazione scenica', quasi il capovolgimento delle costanti reperite per la corrispondente tipologia seria. La sostituzione del linguaggio tradizionale con uno più scabro e 'aperto' all'interazione con l'ambiente circostante, oltre che lontano dalle leggi del genere comico, ci porta direttamente all'incipit del *Grillo*.

Ancora dagli anni Sessanta dell'Ottocento, avvolti da fitta penombra come del resto gran parte del secolo, emerge un caso che non possiamo permetterci di trascurare – o meglio: potremmo permettercelo, dal momento che il controllo 'interno' esercitato dalla disciplina è, come la sua stessa scientificità, poco più di una parodia della prassi in atto nei rami veramente scientifici, un'istanza dunque molto lontana dalle esigenze cui dovrebbe rispondere, che si riducono nei fatti a un fervido allineamento al trend del momento; potremmo pertanto permetterci di trascurare molte cose, dati concreti come idee (specie quelle buone), e aggiogarci in allegria al carro dei routinieri, attraente di luci e colori, sempre in moto verso una qualche meta e dispensiere se non di piazzamenti almeno dell'aura di infallabilità che scherma la coscienza contro qualsiasi forma di eterodossia. Proprio in nome di questa, più che per coerenza di metodo, evitiamo di permetterci le noncuranze alla moda e chiudiamo il simpatico *détour* venendo all'intrascurando esempio:

O dolce suon! degli angeli
Forse la voce è questa?
Ogni sua nota un palpito
Nell'anima mi desta...
L'eco di un caro accento 5
In quelle note io sento. [...]
Padre...[49]

Chi non avrà riconosciuto le battute iniziali de *La contessa di Amalfi*, dramma lirico in quattro atti che Giovanni Peruzzini (da non con-

[49] Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da *La / contessa d'Amalfi / dramma lirico in quattro atti / di / Giovanni Peruzzini / con Musica del Maestro Cav. / Errico Petrella / Nel Regio Teatro di Torino / la quaresima 1864 / Torino / Tipografia teatrale*, p. 5 (per il titolo di cavaliere v. nota 47).

fondere con l'omonimo pittore seicentesco) apparecchiò per Petrella, membro della trimurti di compositori d'opera nati nel 1813 – che annovera notoriamente Verdi e Wagner – e impegnato vita natural durante ad arginare col suo impeccabile *métier* il progressismo dei coetanei colleghi? Venendo al fatto, una ragazzina smielata – o per meglio ridire: ovattata e clorotica –, di quelle che l'opera *fin de siècle* assumerà come contraltare a più energiche protagoniste, esce dalla sua cameretta e avanza sulla scena, richiamata dalla melode emessa dal violoncello del padre, impegnato ad esercitarsi in una stanza vicina. Incipit di schietta originalità[50]. Prevalente, è vero, il delicato merletto del sovrascenico, i palpiti che si destano nelle adolescenti timide, magari occhialute e piene di brufoli, represse da un'educazione patriarcale, ma pregne anche loro – eccome, le tapine! – delle usuali pulsioni uterine propellenti le coetanee più afrodisiache, destinate magari a soffrire tutta la vita per difetti che pensano di avere, invece di emanciparsi come fan tutte e gettarsi a capofitto nell'universal certame carnale che, assieme a esibizionismo sfrenato e avidità di bottino purchessia, è uno dei pochissimi moventi dell'attuale socializzare umano[51]. E se quest'ultimo è considerato cuspide e fine di un'evoluzione secolare, non per banali motivi di principio che oggigiorno non fanno più ridere nemmeno i polli (tutti di batteria), ma perché asseconda ed esalta le attese istintive dei nostrani volghi, impegnati nella celebrazione del proprio nulla a spese del tutto, allora non potremo evitare di compiangere il destino di una creatura normale, come tante altre, esclusa senza motivi dalla fetta di torta cui ogni consumatore ha diritto fin dalla nascita. Morrà, pura e infelice la nostra Tilde (ché tale nomasi), senza aver delibato mai le delizie porte da un uso appropriato dei genitali (e più in generale delle zone erogene), sacrificando la vita a un maschio cucito alle gonne di un'avventuriera, amato con non umana incrollabilità – e lasciandoci, per colmo di sciagura, nell'impossibilità di stabilire se il suo nome sia ipocoristico di Matilde, Batilde o Clotilde, frema restando l'origine germanica della particella finale *hild*, cosi poco adatta, nel suo significato di «battaglia», alla inerme femmi-

---

50 Rarissima tipologia anche nel teatro di parola, un esempio in *La colpa vendica la colpa*, di Paolo Giacometti (1854, I, 1), avviato dai commenti di un personaggio sul suono di un pianoforte proveniente dall'interno.

51 Un'efficace introduzione a quest'ultimo punto (ma anche a molti altri) in HERBERT MARCUSE, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon, Boston 1964. Un diverso stile filosofico, ma gravido di risultati altrettanto importanti, offre KONRAD LORENZ, *Der Abbau des Menschlichen*, Piper & Co., München 1983.

netta[52]. Ma chi, domandiamo, potrebbe serbare l'innata adiaforia e il ciglio asciutto di fronte a tanta tragedia? Quale essere senziente degno di questo nome frenerebbe lo scombuglio epidermo-ventrale stimolante l'agognata catarsi in grado di purgare i tessuti cellulari dai lipidi in eccesso e in una raggiungere, con un intenso ancorché momentaneo effetto tonico, le regioni cerebrali normalmente inerti? Precede lo straordinario caso di femminicidio preterintenzionale, che ogni testa pensante si augurerà di veder campeggiare quanto prima nel codice penale, l'incipit di cui sopra, appunto l'oggetto specifico della nostra indagine. Un arpeggio di violoncello solo apre l'opera a scena vuota e richiama la peritura Tilde, che ci offre un commento molto meno imperituro della trovata. Piuttosto che insistere sulla marcata convenzionalità del detto – che tuttavia non significa mera ripetizione ma 'riassemblaggio' di sintagmi e costrutti già occorsi in *loci* drammaticamente affini o somiglianti, seppur in contesti diversi – gioverà notare il rapporto, in qualche modo anomalo fra quella e il *locus*, ovvero l'esclusiva mobilitazione di stereotipi per verbalizzare una situazione della cui particolarità il librettista doveva essere il primo a rendersi conto. L'apparente, fin ostentata banalità del passo, la trappola in cui ogni specialista non potrebbe evitare di cadere (camuffando manchevolezze mentali con difetti oggettivi), sarà il nostro punto di partenza – non perché lo sia di per sé, in qualche presunta evidenza che sa fin troppo di reificazione, e che invece di esser data comodamente per scontata andrebbe 'dissodata' con cura in vista dell'indagine, ma solo per il gusto di andare contro corrente. Divertiamoci un po'.

Scarso il coefficiente deittico, guizzante a principio nell'esclamazione / O dolce suon! / (v. 1), poi limitato al ritorno del solo lemma / nota / (v. 3), una volta al singolare e una al plurale (v. 6). Ma Peruzzini non sembra si sia sforzato nemmeno sul piano evocativo, che apparentemente gli stava più a cuore: il paragone – per giunta in forma di domanda retorica dubitativa – con la voce degli angeli è un'iperbole piuttosto gratuita, sebbene meno usuale di quanto non appaia a prima vista, mentre al contrario il nesso base <destare palpito / i nell'anima> (v. 3-4) lo troviamo cucinato in tutte le salse, nella *Librettodichtung* come anche nel teatro in versi e nella lirica, altrettanto familiare o quasi suona l'immagine dei due versi seguenti – e la stessa successione paratattica delle

[52] Cfr. la scrupolosa disamina di Paola Fino, *Tilde*, in: Alda Rossebastiano, Elena Papa (a cura), *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, II, UTET, Torino 2005, pp. 1217-1218.

battute, accoppiate con monotona regolarità, prive di una direzione, ché ristagnano intorno al nucleo affettivo dell'arietta, lo stupore basito della sessostruita fanciulla per un evento al quale, ragionando in termini di verosimiglianza indispensabile a qualsiasi ermeneusi operistica, ella avrà assistito più volte al giorno da quando era piccola[53]. Il carattere 'composito' della poesia d'opera come la preesistenza dei materiali che la compongono risulta chiaramente dalla breve delucidazione, ma ciò da solo non basta. Assolutamente indispensabile per comprendere l'esempio è riuscire non soltanto a traguardare i versi sullo sfondo delle loro occorrenze precedenti, per quanto rintracciabili, ma comprendere il senso delle dinamiche nascoste che hanno dato alla concrezione il suo aspetto, il funzionamento dei meccanismi poietici. Dovendo essi provvedere al riutilizzo di un ampio repertorio letterario secondo criteri di analogia escludenti per principio una fine cesellatura o comunque una qualsiasi forma di individualità nel risultato, ricorreranno a un procedimento di ricomposizione che, grazie a un minimo intervento elaborativo mirato a rendere i materiali stilisticamente 'compatibili' col genere o con i tratti predefiniti del contesto d'arrivo (il metro, i nessi sintattici, il livello stilistico, il tutto in rapporto al momento drammatico), cercherà di fissare una forma non solo esteriormente compiuta ma capace di incorporare il suo legame con gli esemplari del passato, cui alluderà in modo generico e al contempo forte: guai dunque a farsi ingannare dal *dejà vu* e liquidarlo come imperizia o banalità, esso, se attentamente analizzato, svela che la somiglianza, imprecisa e dai contorni sfumati ma intensamente 'cromatica', non deve evocare un certo precedente quanto indicare una direzione nell'interpretazione, un sentiero che si perde nella boscaglia, dove l'ombra cupa scende. Deve emanare un certo profumo, un *bouquet* che si distingua non per raffinatezza o singolarità ma che non neghi al librettofilo – puro e disposto a farsi tutto naso, almeno ogni tanto – una sua complessità, che dia agio a riconoscere talune sfumature, ma che va apprezzato come tale, nel suo insieme. Per questo non è importante e sarebbe anzi di ostacolo una struttura contenutistica

---

[53] Questo suggerisce una possibile interpretazione della catastrofica situazione sessuale della fanciulla, ossia la rimozione edipica delle paterne pudenda, rappresentate appunto dal violoncello, il cui aspetto richiamerebbe – a livello subcosciente – la forma del fallo. Chi ne dubitasse può rivolgersi fidente alla silloge di Fabio Rossi (a cura), *Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici*, Bonacci, Roma 2007, volume destinato a rivoluzionare non solo gli studi musicologici ma proprio la concezione della nostra vita (pratiche sessuali *in primis*!).

o formale univoca e chiara, laddove conta assai più l'affinità che si crea quasi spontaneamente fra lemmi e sintagmi radicati in orizzonti letterari storicamente già presenti nel passato della tradizione librettistica, del quale il lettore/spettatore colto aveva più che un'idea. Il *locus*, in questo caso l'entrata in scena di un certo personaggio a un certo momento del dramma, funge da filtro e catalizzatore dei materiali da utilizzare, e lo fa per il semplice motivo che anch'esso ha la sua origine nei medesimi orizzonti. Così l'inanellarsi delle immagini non provoca alcun attrito, arrotondate dal filtro del genere, l'insieme acquista la stessa naturalezza di una successione armonica di fondamentali, senza rivolti e senza suoni estranei. Noiosa forse, ma corretta.

E soprattutto chiara, tanto da presentarci un ritratto in embrione della deuteragonista femminile dell'opera, un acconto di quello che si compirà nel duetto della scena 3, faccia a faccia con l'immortale amato, che ne contempla il <labbro muto>, gli <sguardi al suolo> e la <man tremante>, come un'amante della generazione di Lucia o Francesca, ma ormai superata dalle svezzate bellezze scapigliate, cui somiglia invece la protagonista eponima (e copulante *ad abundantiam*)[54]. La nostra Tilde vive di un sovrascenico fatto di voci angeliche, palpiti ed echi, quasi il profilo caratteriale liofilizzato di una eroina d'opera 'sentimentale', prosciugato di ogni complessità e di quei tratti che l'avrebbero resa una protagonista a tutto tondo, in grado di generare un asse azionale proprio. L'evanescenza di Tilde è qui, nel suono di un violoncello che si disperde nell'aria, in un'arietta rappezzata di luoghi comuni; la loro densità si rovescia subito in un giudizio sul carattere passivo e secondario di questa figura. Interessante la collocazione di un pezzo così anomalo, il rapporto con le strutture che 'predeterminano' il senso drammatico dell'incipit operistico. Seppur fortemente convenzionale, il brano assolve la funzione di autopresentazione del personaggio entrante, che, senza nominarsi, parla di sé e introduce il personaggio successivo, il padre (il quale di rimando nominerà la figlia, scena 2). Innegabile però la brevità dell'autoritratto e la completa mancanza di riferimenti sia al contingente (a rigore si parla solo di un suono, poco dopo ne sapremo l'origine) sia in special modo a quella regione del sovrascenico che la librettistica di quei decenni riempiva con il cosiddetto antefatto e con le riflessioni che gli ruotavano intorno. Tilde dice pochissimo di sé

[54] È matematicamente certo che fu questo il fattore scatenante D'Annunzio a eiettare l'omonima delle *Novelle della Pescara* (1902, *La contessa d'Amalfi*), uno dei pochissimi esempi – grazie al cielo – di inversione del normale flusso influenzale fra letteratura e librettistica d'opera.

e nulla di quanto verrà. Ulteriore anomalia strutturale rispetto alla prassi coeva lo spostamento a principio di una tipologia drammatica di consueto situata nel corso dell'azione, quando si è profilato un conflitto o almeno un rapporto esplicito con uno o altri personaggi; l'esternazione di Tilde sembra l'*a parte* di un dialogo o scena d'insieme finito nel posto sbagliato[55]. La gratuità del brano è da un lato intensificata dal suo forte grado di convenzionalismo e anche dal fatto che possiede forma strofica, dall'altro però risulta attenuato dalla brevità e da quell'evanescenza congenita che lo fa scaturire da un suono e lo fa sfociare nel duetto seguente, come un torrentello in un fiume. Un incipit variamente inortodosso, che conserva e trasforma quanto la tradizione gli mette a disposizione, che presenta, allude e funge in qualche modo da anticamera all'azione che deve cominciare.

Più allineate le aperture solistiche degli anni Settanta, che all'espansione quantitativa del *locus* e all'intensificazione emotiva dell'espressione non sacrificano la funzione informativa fondamentale, di alludere almeno all'antefatto e al personaggio in scena, se non a quanto già si prefiguri dell'ineunte azione. Cupa e croccante la scena iniziale del petrelliano *Manfredo* (prologo, 1), in cui il protagonista procede dal contingente – i poco edificanti resti di un'orgia – alla risoluzione di votarsi per sempre al vizio, con scapigliato compiacimento, convenzionale nell'incolonnare menzione del luogo, *Vorgeschichte* e intenti quella di *Maria Stuart* (Golisciani e Costantino Palumbo, 1874, I, 1), meno lunga della prima ma calata in un'atmosfera altrettanto tetra quella di *Dolores* (Michele Auteri Pomàr e Salvatore Auteri Manzocchi, 1875, I, 1), centrata sui foschi ricordi che un sanguigno tramonto risveglia nel deuteragonista, che al recitativo fa seguire un'aria, prudente ma interrotto da un coro lontano il monologo che apre *Luce* (Stefano Interdonato e Stefano Gobatti, 1876, I, 1), del tutto diverso – almeno in lunghezza e tono – l'avvio della *Francesca da Rimini* di Ghislanzoni e Cagnoni (1878, I, 1), strettamente avviluppato sulla protagonista che, curva su un inginocchiatoio gotico, esala una breve preghiera strofica (non canonica ma di fantasia) alla Vergine, a maggior gloria dunque del sovrascenico, assai eccentrico il saluto al sole che il deuteragonista di *Elda* (D'Ormeville e Catalani, 1878, I, 1, trasformata con la connivenza di Zanardini nella

[55] Per nostra fortuna abbiamo fatto cenno a simili spostamenti strutturali di modelli, che la librettistica attua in obbedienza a una sorta di legge del 'minimo sforzo' comune all'arte come all'espressione linguistica, e che garantisce un grado di omogeneità interna tale da controbilanciare la forte eterogeneità della facciata stilistica.

Loreley, 1890) intona in quattro strofe tetrastiche dal sapore celebrativo e dal carattere gratuito, seguito da un recitativo in cui si discende alle solite pene d'amor perdute[56], piuttosto convenzionale l'inizio di *Patria!...* (Ferdinando Pagavini ed Enrico de Bernardi, 1879, I, 1), sia nei contenuti prevalentemente astratti – affetto tradito, desio di vendetta e consacrazione alla lotta patria – sia nella forma del recitativo sfociante in aria e stretta, indebitato con la vecchia opera di ambientazione rustica l'incipit di *Adelina* (Ghislanzoni e Luigi Sozzi, 1879, I, 1), molto diverso invece – leggero e frizzante – l'avvio di *Preziosa* (Zanardini e Antonio Smareglia, 1879, I, 1), che contamina con gusto, diciamolo pure, strutture di origine buffa cui si deve fra l'altro l'autonominarsi del personaggio in scena, un deuteragonista in vena di vani dongiovannismi, cortesemente sciorinati in recitativo.

Un'operina musicata da Luigi Camerana, *Il caporal Fracassa* (1881), fa del cominciamento (I, 1) una lunga e gustosa parodia del sovrascenico, ché una deuteragonista nei panni di serva descrive la sua grama vita da taverna ricorrendo ai componenti – rovesciati con cura – del lamento dell'eroe/eroina infelice dall'ambito serio, parodia tanto riuscita da meritare la citazione:

Eccomi sola alfin sola per poco
E quieta mai. Vitaccia
La mia!... Di loco in loco
Son chiamata di giorno, maltrattata
Spesso e derisa..... orrore! 5
Da ogni bevitore,
Che il diavolo qui porta;
E per male peggiore
Dormo poco la notte. [...] La padrona
Ha i grilli in capo, e, come più le piace, 10
Senza un riguardo al mondo
E contro a' buoni esempi,
Gode fare all'amore.....
Oh, che tempi!... che tempi![57]

---

[56] Forse non tutti sanno che un simile incipit si legge nella commedia *Se il nome vince, la persona perde*, libera traduzione di Filippo Casari (1823?) di un dramma di Franz Ignaz von Holbein rimasto ignoto (in compenso sull'autore si può fruttuosamente consultare il ponderoso e plaudendo *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, a cura del Dr. Constant v. Wurzbach, 60 Bände, *mit einer genealogischen Tafel, mit Unterstützung des Autors durch die kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Wien, aus der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, neunter Teil, Hibler-Hysel*, 1863, pp. 220-224, tutto in smaglianti caratteri gotici).

Scocca in posizione forte l'obbligatoria segnalazione di status, la solitudine, quasi un privilegio degli eroi, in forma pronominale e appoggiata all'avverbio / alfin / che le presta la valenza di un sospiro (i concomitanti elementi / eccomi / e / alfin / vantano una lunga vita letteraria in contesti simili) e poi subito contraddetta, ad ogni buon conto[58]; segue un'esclamazione di autocommiserazione (/ Vitaccia / La mia!.../, v. 2-3) che, come le equivalenti serie (magari allusive al cielo o al destino), deve introdurre le cause della stessa, l'antefatto necessario a inquadrare il personaggio. Invece d'intrattenerci con la rievocazione della convenzionale teoria di disgrazie – rovesci militari, prigionia, umiliazioni e lontananza dalla patria e dai cari – la nostra fantesca, sfoggiante forse non a caso lo squillante nome di Vittoria, dipinge la poco attraente quotidianità del suo mestiere (v. 3-7), non senza condirla con l'intercalare tipico della tragedia: / orrore! / (v. 5). Dopo le disgrazie generali la sciagura specifica, quella che focalizza l'attenzione sull'azione imminente, ovvero il vizietto della padrona (v. 8-13), un vizietto peraltro del tutto normale, diciamo un'attività ricreativa corporale affine alla ginnastica e comune a ogni creatura senziente (molti delle quali anzi l'hanno elevata a ragion d'essere della loro vita, non certo per assolvere a necessità meramente riproduttive ma per motivi ontogenetici, riassumibili nel naturale e dunque legittimo bisogno di confricazione erogena e deie-

---

57 Citato, col permesso del gentile pubblico e dei gentilissimi specialisti in materia, da *Il / caporal Fracassa / melodramma in tre atti / del maestro / Luigi Camerana / Moncalvo / Tipografia e Libreria di G. Sacerdote* (data della prima esecuzione e altri dettagli in ANDREA SESSA, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario biobibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze MMIII, p. 87, bussola indispensabile a chi si aggira nell'opera italiana del secondo Ottocento).

58 Glifo di plastica chiarezza, affine e distinto dagli altri innumerevoli che muovono il linguaggio della librettistica, rimanda immediatamente ai suoi *Doppeltgänger* senza privarsi di un valore particolare. Sostanzialmente è l'espansione della forma <eccomi solo/a> usuale nel teatro in versi e in prosa (che tuttavia conosce anche l'altra) e naturalmente della narrativa, nella librettistica subisce una regolarizzazione (e parziale irrigidimento) che la collocherà in prevalenza a inizio scena, quasi un accordo introduttivo, mentre nel restante teatro era assai più mobile. Rispetto agli esempi – limitatamente all'Ottocento e all'interlocutore femminile contiamo almeno *Bianca di Belmonte* (Romani e Luigi Riesck, 1830, II, 10), *Gemma di Vergy* (Bidera-Donizetti, 1834, II, 11), *I parenti ridicoli* (Giuseppe Checcherini e Pietro Raimondi, 1835, I, 8), *Le nozze di un principe* (Passaro, Francesco Altavilla, 1846, I, 3), *I moschettieri* (Riccardo Paderni e Michele Buono per Giuseppe Sinico, 1860, II, 5) e *Sardanapalo* (II, 3) – l'anonimo librettista introduce una ulteriore innovazione, cioè lo spostamento del sintagma a inizio opera, una sorta di radicalizzazione della prassi a scopo ironico, per sovraccaricare la connotazione dell'incipit. E il libretto del *Grillo* non apre sulla stessa esclamazione pronominale?

zione, possibilmente ripetuta, cui segue un profondo senso di soddisfazione interiore, nirvana ove a ognuno il naufragare è dolce, comprensibilmente). Di origine comica la *deprecatio morum* che chiude assai acconciamente lo sfogo (v. 14)[59].

E tiriamo avanti. In un mondo del tutto diverso, tra le fiamme di un inferno che sembrava ormai sepolto nei catafalchi barocchi[60], ci sprofonda l'incipit di *Asrael* (Fontana e Franchetti, 1888, I, 1), apparentemente l'ennesima vittoria del sovrascenico, a ben guardare l'accorta trasposizione librettistica delle tematiche 'dualiste' che avevano animato la poetica degli scapigliati, non senza una *prise* di decadentismo, subodorabile nell'accostamento immediato fra tormento ed estasi, nulla a che spartire con *Erebo* (Golisciani e Domenico Crisafulli per Giovanni Giannetti, 1891, I, 1), stravagante incrocio di sublime e comico, a incuranza quasi provocatoria della lunga separazione, a sé stante il prologo dei *Pagliacci* (Leoncavallo, 1892), sia per l'intento programmatico, imitato dal teatro di parola[61], sia per l'indirizzamento del discorso all'ente – nella drammaturgia seria – per definizione esclusone, il pubblico, sfugge per un soffio al convenzionale la fantasticheria da donna innamorata che apre l'operetta in un atto *Il maestro Smania* (Ghislanzoni e Cesare Clandestini, 1894, 1), breve e poco interessante l'esordio di *Tarass Bulba* (Guglielmo Godio e Arturo Berutti, 1895, I, 1), perso fra balbettanti speranze d'amore, al contrario ampio ed eterogeneo quello dell'atto unico *Doña Flor* (1), mosso dall'ambizione di riunire le principali caratteristiche dell'incipit a solo, il monologo sovrascenico della protagonista, che alterna 'fasi emotive' differenti, il coro dall'esterno, cui ella brevemente reagisce, il canto diegetico in scena e infine la preghiera (prima canonica, in latino, ma appena accennata, e poi libera e sofferta), particolarissimo e ai limiti dell'esplicabile lo schiudersi di *Iris* (Illica-Mascagni, 1898, I), ché né le sempre grate didascalie né le battute favoriscono la comprensione del legame fra il personaggio del sole – che (probabilmente) per la prima e (sperabilmente) ultima volta nella storia dell'opera parla in prima persona – e la entrante protagonista, legame che si

---

59 Ideale precursore del *locus* l'atto unico in prosa *Il turco corbellato* (1838, 1), di Luigi Carabelli, autore che non ha alcun bisogno di presentazioni; a una prima parte in cui un servitore (di nome Vittorio!) si lamenta del suo ingrato mestiere, corrispondente in sostanza a quella del libretto, segue una seconda parte che rovescia il discorso di Vittoria: non col biasimo verso il comportamento del superiore, in questo caso la padrona, ma nell'affetto verso di lei chiude il monologo. Peraltro scene iniziali con servitù che, all'interno di discorsi più ampi, allude al suo stato e all'intento di mutar padrone, non sono rarissime (provengono dal teatro settecentesco).

intuisce dalla sua ricomparsa speculare al termine del dramma (III), chiuso dal sole che ripete, in una strana prosopopea, l'inno a se stesso e ai suoi effetti; di un solo anno successivo ma, grazie al cielo, molto meno impegnativo l'inizio di *Pater* (Giuseppe Mantica e Filippo Guglielmi, 1899 I, 1), lunga e 'virtuosistica' l'apertura di *Cenerentola* (Maria Pezzè-Pascolato e Wolf-Ferrari, 1900, I, 1), riuscito contrappunto di dettagli materiali e dolore universale, più sobrio quello dell'atto unico *Per la patria* (Saverio Kambo e Goffredo Cocchi, 1904, 1), che dopo la convenzionale precisazione cronologica (è notte) trapassa a impressioni e pensieri vaghi, oltreché poeticamente modesti, ma pur capaci di suggerire l'atmosfera dell'incipiente azione, non appariscente ma denso di implicazioni l'abbrivio (se si può considerare solista) del *Giovanni Gallurese* (Francesco D'Angelantonio e Italo Montemezzi, 1905, I), che rielabora in modo convincente – sulla filigrana di certa poesia lirico-idilliaca del tardo Ottocento – motivi di monologhi iniziali già menzionati, e fin da metà secolo se non prima, come la descrizione del paesaggio e il parallelo fra quello e l'animo del parlante[62].

Tirando le somme di una carrellata che avrebbe richiesto assai più calma e pazienza, soprattutto per lo studio di dettagli dal valore spesso illuminante, potremmo dire che la tipologia dell'incipit operistico a solo mostra una diminuzione d'occorrenza a partire dagli anni '80, cui fa riscontro un tentativo – piuttosto incerto e oscillante – di ridefinirsi, di rispondere a esigenze di mutamento e aggiornamento culturale decise, per così dire, dalla storia; più che chiamare in causa scontate volontà e consapevolezze autoriali o attese di pubblico meno palpabili del fumo in aria o della schiuma in acqua, s'intuiscono le difficoltà obiettive dovute all'uso di materiali di riporto – tale la natura della lingua dei libretti – che non potevano sottrarsi a vincoli ben precisi, il cui significato storico

---

60 L'opera italiana dell'Ottocento praticamente non conosce l'ambientazione infernale, coltivata in forme svariate per i due secoli precedenti. Entusiasmante eccezione nell'ambito comico, da sempre più sperimentale del serio, il menzionato *Diavolo condannato nel mondo a prender moglie* (II, 3-ultima in entrambe le versioni, sebbene la seconda sia veramente significativa, in quanto trascrive in recitativo i dialoghi originariamente in prosa); parziale eccezione nel *Crispino e la Comare*, che conduce in un aldilà fiabesco, indirettamente ispirato a una favola dei fratelli Grimm (III, 13). Entrambe le opere attinsero a quel teatro comico minore del primo Ottocento in cui, a quanto pare, brulicavano anche soggetti di tipo oltretombale.

61 Difficile non pensare al prologo del *Nerone* di Cossa (1871), lontano discendente dei *prologi* a contenuto 'apologetico' della commedia latina.

62 Nel caso avessimo dimenticato di dirlo, tutte le date del saggio si intendono dopo Cristo.

peraltro perdeva di plausibilità quanto più acquistava credito – sull'onda del sentito dire d'importazione – l'assioma dell'espressione individuale. Oltre all'affascinante tensione fra funzione strutturale e inveramento verbale, ossia la ricezione dei progressi stilistici compiuti nei generi letterari principali e la loro destinazione a un compito 'nuovo', che non sempre assolvono con efficacia, probabilmente anche a causa di un 'rodaggio' insufficiente, rileviamo la parallela tensione fra i poli che abbiamo chiamato contingente e sovrascenico, quasi una lotta – ma non per la semplice supremazia, bensì per qualcosa di più sottile ed essenziale, connesso con la storia stessa del genere, con il suo carattere fondamentale di ibridismo e commistione fra elementi eterogenei, e cioè l'interscambio di caratteri, la convivenza sublimata in mescolanza di diversi, la facoltà – variata e inventata ogni volta – di far scaturire l'uno dall'altro, servendosi talvolta dell'ausilio di forme tradizionali, come l'articolazione in recitativo e aria, talvolta invece eludendole, talaltra ancora sfruttando l'interferenza con le novità letterarie e stilistiche del momento; e forse – ma per decidere bisognerebbe immergersi nell'oceano della produzione sia librettistica che drammatica oltre che nella relativa, barbosissima riflessione teorica – la 'stabilità' strutturale del risultato, e quindi la sua stessa riutilizzabilità, era meno importante del cammino aperto, del tentare in sé. Anche qui conta un fattore subtestuale, una dinamica poietica nascosta, il sedimento di una tradizione per natura conservatrice, che diventa però leggibile al filtro dei modelli preesistenti, il cui variabile effetto si coglie principalmente grazie al confronto ragionato di casi concreti. Parlare di una 'direzione' dello sviluppo in senso forte non sembra opportuno: sia per la spontanea molteplicità cui soggiacciono tutti i fenomeni artistici e che da un punto di vista metodologico va salvaguardata se non altro per via delle maggiori possibilità che offre a un'esegesi degna di questo nome, intenzionata a essere davvero ampia e capillare, fino a scrutare senza timori nell'abisso dell'inesauribilità, sia per la natura intrinsecamente 'precostituita' dei materiali letterari, che tuttavia non è in contraddizione con l'asserto precedente, almeno nella misura in cui l'occhio dell'esegeta sia in grado di cogliere le differenze e la varietà, coltivata appunto come conseguenza e al contempo antidoto del predeterminismo della librettistica, una varietà che, ancora una volta, non è un valore assoluto, misurato da una definizione da manuale, ma relativo, da immergere anch'esso nella materia vivente della lingua poetica di un genere.

Questi, e altri ancora se ne potrebbero listare, i risvolti da tener presenti nello studio del topos in questione, che per un librettista si riassumevano nel problema di accordare la sostanza del *locus* con le funzioni

strutturali ad esso immanenti. La distanza fra un personaggio immerso in tristi pensieri – come i numerosi che abbiamo incontrato – e la nostra Dot, simpatica e grassottella, non è piccola; i gradi intermedi vanno visti più che negli esempi esteriormente affini o con elementi in comune, che pure non sono affatto privi di importanza, come il 'dialogo' di Cenerentola con la cuffia che sta rammendando, in quei casi ove la contaminazione mostra la sua forza e la sua creatività nel modo più eclatante: l'eccentrico inno al sole della *Elda*, la tirata della fantesca del *Caporal Fracassa*, il mormoreggiante monologo di *Asrael*, dove l'incrocio stilistico, per essere scoperto, non risulta meno persuasivo, l'intrattenibile andirivieni scenico di *Doña Flor*, e molti dei precedenti. Considerati nell'insieme, tali esempi danno in primo luogo l'idea di un'evoluzione storico-morfologica della tipologia, evidentissima di per sé, e inoltre suggeriscono che nel quarto di secolo precedente la nascita del *Grillo* le strutture del topos avevano accresciuto il loro grado di 'instabilità', rendendosi gravide di soluzioni nuove, non più legate a poche linee di riferimento ma arditamente, anche caoticamente centrifughe. Seguire una sola 'variabile' non avrebbe granché senso: gli esempi hanno mostrato che, diversamente dalla librettistica precedente, non solo sottomessa a convenzioni di effetto spesso 'locale' ma soprattutto regolata nel suo insieme da un rapporto equilibrato fra dimensioni testuali ispirato ai modelli letterari di riferimento, è ora in gioco una trasformazione 'individuale', arbitraria dell'intero sostrato linguistico delle concrezioni, che coinvolge in maniera imprevedibile le sue strutture e si muove trasversalmente rispetto ai vecchi confini di genere. Il quadro che abbiamo tracciato intorno al *Grillo* – naturalmente ancora integrabile – conduce ad esso in una maniera diciamo debole, presenta cioè elementi e strutture di ogni tipo che possono essere confluite, opportunamente reinterpretate, nel nuovo contesto. Affinità fra questo e i precedenti non mancano, quel che però appare decisivo è la situazione d'insieme, la 'pressione' storico-estetica di un lungo passato che può dar vita a un determinato risultato (anche isolato).

Fine. E il resto del libretto? Niente paura, ne parleremo un'altra volta.

Carlo Todeschi

IL *GRILLO* DI RICCARDO ZANDONAI: UNA COMMEDIA MUSICALE TRA REALTÀ E FINZIONE

Normalmente quando ci si accinge ad analizzare un lavoro giovanile che si presenta come primo banco di prova nell'arco produttivo di un giovane autore attivo nell'Italia del primo novecento, ci si aspetta di incontrare un prodotto non ancora pienamente rifinito, provvisto di un corredo di elementi costitutivi non compiutamente perfezionati e definiti: in sostanza un'opera ancora acerba che, con tutta probabilità, si attarda in una tradizione ancora più o meno fortemente sentita. Nel caso de *Il Grillo del focolare* le cose non stanno esattamente così. A fronte di un libretto ordinario quanto basta, che probabilmente viene imposto da Giulio Ricordi già bello e confezionato, e che non consentirà al giovane compositore trentino di avere mai un rapporto diretto con il librettista[1], ci scontriamo con una partitura ardita e complessa, tanto da esser giudicata dal suo stesso autore nel 1932, «la più complessa di quante ne ho scritte»[2]. Oggi una esaustiva ricognizione su *Il Grillo del focolare*, un lavoro mai entrato stabilmente nel repertorio di alcun teatro e che, nel corso del ventesimo secolo, ebbe solamente sei allestimenti conosciuti[3], e che di fatto solamente per questi due motivi rischia una

---

1 È completamente mancante un rapporto epistolare diretto tra Zandonai e Cesare Hanau. Ci si limita a qualche timida richiesta a Giulio Ricordi di poter «ritoccare qui o là» il libretto, come è testimoniato da una lettera inviata da Pesaro a Milano il 12 maggio 1907.

2 Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri, 13 giugno 1932, *ERZ* 3400.

3 L'opera fu rappresentata per la prima volta a Torino al Politeama Chiarella il 28 novembre 1908, fu ripresa a Genova presso il Politeama Genovese nel 1911, contemporaneamente fu anche rappresentata nella versione francese di Maurice Vaucaire a Nizza, fu poi rappresentata al Teatro Comunale di Faenza il 10 otto-

definitiva quanto ingiusta liquidazione storica, implica necessariamente l'esistenza di alcuni problemi oggettivi. Innanzitutto la necessità di indagarne la genesi alla luce, per quanto possibile, della scarna corrispondenza epistolare soprattutto con Casa Ricordi, in particolare con Giulio, e anche delle annotazioni del compositore aggiunte sugli autografi conservati a Pesaro e a Rovereto[4]; quindi la relazione tra il racconto di Dickens e il libretto che ne trasse Cesare Hanau[5]; infine l'intonazione musicale della partitura di cui oggi esiste esclusivamente una registrazione video del 1984, relativamente precaria sul lato tecnico.

Genesi

Le prime notizie riguardo la nascita del *Grillo* sono poche e frammentarie e si riferiscono alla famosa audizione milanese del 1905 presso Casa Ricordi in Via Berchet, fondamentale jolly che il ventiduenne Zan-

---

bre 1919 sotto la direzione dell'autore, quindi venne eseguita e radio-trasmessa dall'EIAR di Torino il 16 giugno 1932, ancora sotto la direzione di Zandonai. Fu riesumata un'ultima volta ad Osimo nel 1984 a cura dell'Accademia Lirica e affidata alla direzione di Ottavio Ziino.

4 Un autografo risalente al 1905-06 è conservato presso la Fondazione Rossini di Pesaro. Un secondo è conservato presso la Biblioteca Comunale Tartarotti di Rovereto alla quale fu donato dal compositore nel 1936. A pag. 253 viene detto che l'autore ha orchestrato l'opera nei mesi di giugno, luglio e agosto del 1907.

5 Cesare Hanau fu uno scrittore, traduttore, pubblicista, giornalista e librettista milanese. Ebbe una vita alquanto misteriosa al punto che non se ne conoscono con sicurezza nemmeno i dati anagrafici essenziali. Bruno Cagnoli (*Riccardo Zandonai*, Società di Studi trentini di Scienze storiche, Trento 1977, p. 187) ne collocava la nascita ipotetica nel 1873, ma la cosa contrasta con l'indicazione che ci dà l'Archivio dell'Università Alma Mater di Bologna, dove Hanau avrebbe discusso la tesi di laurea il 4 novembre 1890, pubblicandola a Milano l'anno successivo (Cesare Hanau, *Un equivoco nella questione del libero arbitrio e i criteri di penalità*, F.lli Dumolrad, Milano, 1891). Sappiamo inoltre che alla fine della Prima guerra mondiale Hanau venne coinvolto in un processo per spionaggio internazionale intentato dalla Francia, dal quale venne poi prosciolto. Dai documenti processuali si evince che sarebbe nato a Milano il 26 luglio 1868, figlio di Guglielmo Hanau e di Betty Fano. Sarebbe poi morto nel 1940, e qui il condizionale è d'obbligo. Nei primi anni del Novecento produsse, inizialmente, in collaborazione con il commediografo milanese Camillo Antona Traversi, un altro importante libretto tratto dal romanzo *Resurrezione* di Tolstoj, per il giovane Franco Alfano. *Risurrezione* di Alfano rappresentò per Hanau l'occasione per l'ingresso in Casa Ricordi. Aveva già collaborato con Ettore Albini nel 1892 alla stesura del libretto di *Maria Egiziaca* per Alberto Franchetti (da non confondersi con l'omonima cantata scenica di Ottorino Respighi su testo di Claudio Guastalla), ma l'opera non venne mai completata e forse fu addirittura distrutta dallo stesso compositore.

donai riesce, complice Arrigo Boito, a ben giocare, e che si conclude con la consegna *ipso facto* del libretto dickensiano di Hanau. La composizione dell'opera lo occupa dall'ottobre del 1905 fino al novembre del 1906[6], mentre l'orchestrazione avverrà nei mesi di giugno, luglio e agosto dell'anno successivo[7] e già nell'ottobre del 1907 lo vediamo curare l'edizione a stampa. In due lettere, una dell'ottobre 1907 indirizzata all'amico roveretano Lino Leonardi e un'altra di novembre al suo primo maestro Vincenzo Gianferrari, Zandonai ci rivela che l'opera non era stata pensata in origine per il Politeama Chiarella di Torino, dove avvenne la prima rappresentazione il 28 novembre del 1908, bensì era destinata nello stesso anno alla Stagione di Carnevale del Carlo Felice di Genova[8]. Non credo che questa notizia ci debba sorprendere più di tanto: Genova aveva già ospitato nel 1873 un *Grillo del Focolare*, 'piccola' opera semiseria in tre atti di Giuseppe Gallignani, di cui abbiamo perso la musica ma non il libretto che sopravvive in due copie, una presso la biblioteca Comunale di Carcare (Savona)[9], e l'altra presso la Biblioteca Marciana di Venezia. Rappresentata alla Sala Sivori, è l'unico precedente italiano all'opera di Zandonai. Se la prima assoluta non fu a

---

6 Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai: Catalogo Tematico*, LIM, Lucca 1999, p. 44.

7 Nella prima lettera che Zandonai invia a Giulio Ricordi in data 1 aprile 1907 lo vediamo preoccupato a definire le dimensioni dei fogli da partitura estesa, mentre nella successiva del 12 maggio gli comunica le caratteristiche della riduzione pianistica rispetto alle soluzioni timbriche orchestrali e gli segnala tutte le varianti consigliate da Tito Ricordi nel primo atto rispetto agli abbozzi precedenti alla missiva. C'è infine un riferimento alle varianti immesse nel libretto che, in base ad un'altra lettera di molti anni più tardi inviata a Zandonai il 2 marzo 1925 da Francesco Montuori (vice prefetto di Genova all'epoca della missiva e che avrebbe ricoperto il ruolo di Presidente della Provincia di Genova tra il 1926 e il 27), ci permette di sapere che l'amico di gioventù «...ebbe l'onore di modificare alcuni degli ultimi versi del libretto del *Grillo del Focolare*», *ERZ*, 1207M.

8 Lettere a Lino Leonardi del 30.10.1907 e a Vincenzo Gianferrari del 28 11 1907, *ERZ* 86M e 92M.

9 David Chandler, *Singing Dickens 1: Musical Theatre Adaptations*, *1837-73*, «The Dickensian» 109/2, (estate 2013). L'operetta di Giuseppe Gallignani (1851-1923) (il termine non va inteso nel senso offenbachiano, ma nel senso letterario di 'piccola opera') fu rappresentata alla Sala Sivori per tre serate tra il 27 gennaio e il 17 febbraio 1873. Il lavoro, che si basa su un'abile riduzione librettistica dello stesso musicista, fu recensita sul «Corriere Mercantile» il 31 gennaio 1873, recensione in cui si parla di una certo tratto stilistico riconducibile a Gounod. È ben poco probabile che Zandonai fosse a conoscenza di questo materiale, mentre è sicuro che conoscesse Gallignani, direttore del Conservatorio di Milano dal 1899 al 1923, morto suicida a Milano il 14 dicembre 1923, dopo l'allontanamento dal conservatorio in seguito a un'inchiesta sulla sua gestione amministrativa avviata da elementi vicini al Partito Nazionale Fascista.

Genova, il nuovo *Grillo* vi sarebbe comunque arrivato nel febbraio del 1909, rappresentato al Politeama. Vedremo comunque più avanti come l'operetta di Gallignani non fosse l'unico precedente al lavoro zandonaiano. A parte queste poche e stringate notizie, sulla genesi dell'opera non si hanno ulteriori informazioni.

Il libretto di Hanau. Precedenti operistici e confronti strutturali

A questo punto, vista l'impossibilità di avere precise notizie storiche sulla genesi del libretto, cerchiamo di capire qual è il tipo di intervento riduttivo ai fini operistici realizzato da Hanau, alla luce delle precedenti operazioni di questo tipo sul racconto di Dickens. Ma per far ciò è necessario chiedersi quale fu il rapporto tra lo scrittore inglese e gli operisti del suo tempo e quanto la sua opera si adattasse alle necessità e alle regole del teatro musicale. Se andiamo a cercare informazioni di tipo enciclopedico sul problema inizieremo ad incontrare il giudizio storico di Robert T. Bledsoe, uno dei numerosi redattori del *Grove Dictionary of Opera* ed esperto delle relazioni possibili tra l'opera di Dickens e il mondo musicale inglese dell'epoca vittoriana. In generale egli sostiene che non vi sia stato un facile rapporto tra il teatro musicale e il mondo dickensiano, perché quest'ultimo è troppo frastagliato, carico di elementi di attualità storica e di critica sociale che per il mondo operistico sono componenti altamente indigeste[10]. Al contrario, lo studioso e storico inglese David Chandler solleva alcuni dubbi su questa posizione e ritiene che altre possano essere le motivazioni per cui relativamente pochi musicisti si sono cimentati nella trasformazione e riduzione operistica dei lavori dello scrittore inglese. Ad esempio il fatto incontestabile che l'opera, per ottenere successo, ha quasi sempre avuto bisogno di trame relativamente semplici, ben focalizzate su un piccolo numero di caratteri, con una forma drammatica scaturente da questi. Al contrario le trame di Dickens sono straordinariamente complesse, dotate di un gran numero di personaggi che hanno un importante peso drammatico, e tutto ciò inserito in un 'ritmo narrativo' non sempre uniforme e che raramente raggiunge una generale linearità emozionale[11]. Detto questo, è curioso che almeno due lavori abbiano trovato posto nel teatro

---

10 Robert T. Bledsoe, *Dickens, Journalism, Music: Household Words and All the Year Round*, Continuum, New York 2012 e in *The New Grove Dictionary of Opera*.

11 David Chandler, *"Beef and Pie", Fairies and Failure: The First English Dickens Opera*, «Doshisha Studies in English» 83 (October 2008), pp. 39-67.

musicale: *A Christmas Carol* (adattato nel *Mister Scrooge* di Ján Cikker, 1958/59, e nell'omonima opera di Thea Musgrave, 1978/79) e proprio *The Cricket*, che viene trasformato e ridotto ad opera lirica quattro volte tra il 1873 e il 1908: la già citata *operetta* di Gallignani che definiremo, per così dire, il proto-esperimento, la versione che ne dà quasi vent'anni più tardi Karl Goldmark (1830-1915) su un libretto del vulcanico scrittore, filosofo e musicista viennese Alfred Maria Willner[12], quindi la versione dello scrittore americano di nascita ma britannico di formazione Julian Sturgis (1848-1904) per la musica di Alexander Mackenzie (1847-1935) che viene composta nel 1900, pubblicata nel 1901 e rappresentata nel 1914; infine la versione di Hanau musicata da Zandonai.

Cerchiamo ora di verificare per sommi capi quali possano essere i problemi strutturali posti in campo da un testo come quello del *Cricket* e osserviamo come siano stati risolti dai vari librettisti. Il racconto presenta un filo narrativo centrale determinato dall'imminente matrimonio tra Tackleton, vecchio e ricco giocattolaio, con la molto più giovane e riluttante May Fiedling. Un'ora prima del previsto matrimonio con il vecchio, May viene salvata dall'intervento provvidenziale di Edward Plummer. Alla fine di tutto si assiste anche alla conversione di Tackleton, alla stessa maniera del più famoso Scrooge, il quale accetta la nuova situazione e benedice i nuovi sposi. Edward è un personaggio che rimane passivo per buona parte del racconto sotto le mentite spoglie di un vecchio, e tutto sommato la sua diretta partecipazione agli eventi è più quella di un testimone che non di un protagonista. In questa situazione generale è chiaro che l'attenzione drammatica di Dickens è rivolta in realtà da un'altra parte: gli interessa molto di più rappresentare direttamente gli effetti che questi avvenimenti sono in grado di determinare sulla coppia apparentemente inossidabile rappresentata dal carrettiere John Peerybingle e la più giovane moglie Dot che è di fatto il vettore che conduce alla soluzione positiva della vicenda. Solo quasi alla fine è permesso al lettore di scoprire chi si cela sotto le vesti del vecchio nel momento in cui Edward si rivela a Dot mentre John, complice Tackleton, assiste alla scena e fraintende completamente gli avvenimenti. In una simile circostanza è chiaro che il nodo critico da risolvere non è più il salvataggio di May da Tackleton per l'intervento propizio di Edward,

---

[12] Alfred Maria Willner (1859-1929) fu autore di un'infinità di libretti di famose operette viennesi, in collaborazione con Heinrich Reichert (1877-1940) e Giuseppe Adami (1878-1946), con cui lavorò al libretto della *Rondine* di Giacomo Puccini (1917).

bensì scoprire se John sia veramente in grado di superare la crisi scaturita dal sospetto che Dot lo tradisca, e di superare il desiderio di vendetta. In questo senso ci sarà un intervento sovrannaturale del Grillo che rappresenta il genio del focolare nella casa di John e Dot, e la rivelazione avverrà sotto forma di un essere fatato che si avvicina a John all'inizio del terzo *Cri*. Vi è ancora una traccia drammatica collaterale al racconto rappresentata dalla sorella di Edward, Bertha, cieca che vive in un mondo fatto di fantasia e di illusioni inoculate in buona fede dal padre Caleb.

Nel 1859 l'attore e commediografo irlandese Dion Boucicault (1822-1890) creò una versione teatrale del *Cricket* cui diede un'interpretazione più libera, spostando l'ago della bilancia sull'asse Tackleton-May-Edward e facendo in modo che quest'ultimo si rivelasse a Dot già nel primo atto in maniera da informare subito il pubblico sul motivo del suo travestimento. Quella di Boucicault fu una scelta geniale che venne mantenuta sia da Willner per Goldmark che da Hanau per la versione musicata poi da Zandonai, mentre Sturgis si mantenne, o meglio sarebbe dire, si arenò sulla linea più vicina a Dickens per Mackenzie. Quello del pioniere Gallignani, che si scrisse da sé il suo libretto, rimane un esperimento molto abile ma che non ebbe alcun influsso sui successori che, molto probabilmente, non ne conobbero mai nemmeno l'esistenza. Tuttavia è interessante notare come il compositore faentino che, all'epoca, aveva solo ventidue anni, dimostrò come l'intreccio del racconto potesse agilmente svolgersi con soli tre personaggi – Giovanni, Dot, Tacleton – e un mimo – Edward – in due soli ambienti: la casa di Giovanni e Dot e la casa di Tacleton[13].

Ancora su Hanau si avanza un'altra ipotesi: il 1° ottobre 1904 va in scena al Théâtre National de l'Odéon di Parigi *Le Grillon du foyer*, un adattamento scenico di Ludovic de Francmesnil cui vengono abbinate alcune musiche di scena appositamente composte da Jules Massenet. Appare chiaro come Francmesnil segua la versione di Boucicault e quanto sia aderente anche al libretto musicato da Zandonai. Hanau visse a Parigi e non è da escludersi che abbia potuto assistere a questa versione. D'altro canto, Ruth Glancy, docente emerita di letteratura inglese al Concordia University College – Alberta, sostiene che ciò che può aver in qualche modo attirato, a cavallo di Ottocento e Novecento, gli interessi dei librettisti intorno a quell'argomento, è sicuramente rappresentato dal fascino cordiale della descrizione dell'ambiente della casa di

---

13 D. CHANDLER, *Singing Dickens...*

John e Dot e del trionfo dei padroni di casa nella vincente testimonianza delle virtù domestiche, rendendo possibile, nel caso di Goldmark e Mackenzie, un'illustrazione pittorica di un idillio domestico fatto anche di momenti sentimentali che invece saranno latitanti nella versione di Zandonai, più incline a rappresentare realisticamente le avversità economiche dettate dall'epoca che non la calda cordialità dickensiana fedele al necessario quadro dell'Inghilterra della prima età vittoriana, che ormai in quegli anni era decisamente caduto in disgrazia e rendeva il *Cricket* qualcosa di fatalmente datato. Ragion per cui è sintomatico osservare che la parte del racconto che viene immediatamente soppressa sia da Gallignani che da Hanau-Zandonai, riguarda la presenza del sovrannaturale, ossia l'episodio del Grillo che si trasforma in fata: elemento al quale sia Sturgis-Mackenzie che Willner-Goldmark non rinunciano[14]. In Goldmark il grillo (*Heimchen*) viene umanizzato dalla voce di un soprano, un po' come l'uccellino del *Siegfried*, accompagnato nel finale da un coro di elfi fuori scena e tutti i personaggi che rimangono fermi sulla scena in uno statico quanto suggestivo *tableau vivant*[15]. Come in Gallignani, manca in questo lavoro qualsiasi riferimento alla vicenda collaterale di Bertha e Caleb, rispettivamente sorella e padre di Edward. Essenzialmente Goldmark fa del *Cricket* una vera e propria *Märchenoper*. È invece sintomatico il fatto che nel *Grillo* di Zandonai, Tackleton non subisca alcuna conversione *last minute*[16], anzi, proprio sul finale tenti di uccidere il grillo, che nell'opera ha solo una presenza prettamente entomologica delineata da alcuni disegni melodico-ritmici in orchestra, che ne illustrano il *cri-cri*, un po' come avveniva già nella partitura di Goldmark a partire dal *Vorspiel*, ed esattamente come avviene a partire dal preludio in Zandonai con figurazioni molto differenti, anche se le due opere distano tra loro solo dodici anni. Il significato del grillo in Zandonai ci viene spiegato da Dot nella prima scena del primo atto quando dice: «... è l'anima canora della casa [...] il picciol grillo a un tratto, nel focolar si desta, e mi dice: «Oh Dot, pazza, pazza che sei, t'arresta. Il vasto mondo è pien d'un oscuro periglio. Questo è il tuo picciol mondo, la casa, John, ... Tuo figlio!». Di conseguenza, *Das Heimchen am Herd* rimane qualcosa di molto dissimile dal *Grillo* di Zandonai, a differenza del quale godette meritatamente di una cospicua fortu-

---

14 Ruth Glancy, *Student Companion Charles Dickens*, Greenwood Press, Westport CN 1999.

15 Quirino Principe, *Il teatro d'opera tedesco*, L'Epos, Palermo 2004, p. 446.

16 D. Chandler, *Beef and Pie...*, pp. 39-67.

na nel mondo austro-tedesco e rimase nel repertorio dell'Hofoper di Vienna dal 1896 al 1920, quando ormai il Teatro si era trasformato in Staatsoper, e nel secondo decennio del Novecento il ruolo di Dot divenne uno dei cavalli di battaglia di Maria Jeritza quando l'opera fu spesso diretta da Franz Schalk e da Hugo Reichenberger. Per tutti questi motivi possiamo azzardare l'ipotesi che Zandonai ne fosse a conoscenza e addirittura ne avesse potuto visionare la partitura. La differenza tra l'opera di Mackenzie e quella di Goldmark sta essenzialmente nel fatto che l'*Heimchen* è un'opera tendenzialmente *durchkomponiert*, anche se culmina in arie e duetti di tipo tradizionale[17], mentre la partitura di Mackenzie è decisamente suddivisa tradizionalmente in numeri chiusi, per l'esattezza tredici più tre finali d'atto. Un particolare che distingue questa rispetto a tutte le altre partiture è che vi troviamo spesso l'uso del parlato sulla musica. Nel terzo atto, prima del finale, abbiamo un vero e proprio *Mélodrame* che impegna Edward e Bertha, in cui i personaggi, oltre a cantare, recitano accompagnati dall'orchestra o anche secondo una formula affine a quella del vecchio *Singspiel*, cosa che ci fa capire chiaramente che ci troviamo di fronte ad una tipica *ballad opera*, formula squisitamente inglese basata su un'antichissima tradizione.

Il Grillo del focolare: l'opera

Nel panorama del teatro musicale italiano dei primi anni del Novecento *Il grillo del focolare* si presenta come uno dei primi esempi di commedia lirica dopo *Falstaff* (1893) e *Le Maschere* (1901). Per Zandonai sarà l'inizio di un lungo percorso che lo vedrà costantemente alternare opere non drammatiche a quelle drammatiche. Ben lontano dai coevi esperimenti goldoniani di Wolf-Ferrari che, nati in ambito tedesco, promuovono un recupero della teatralità mozartiana attraverso partiture rigorosamente divise in recitativi e forme chiuse, paradossalmente intrise di reminiscenze tardo-wagneriane, Zandonai ci offre una partitura che definiremmo *durchkomponiert*, e che si pone chiaramente nel solco tracciato dal *Falstaff* verdiano[18]. Anche là dove incontriamo dei

---

17 Principe, *Il teatro d'opera...*, p. 7.

18 In una lettera inviata da Pesaro a Giulio Ricordi il 1° aprile 1907, lo vediamo consultarsi sul tipo di carta per orchestrazione da usare e lo fa ponendosi nel solco dell'autorità verdiana: «Chiarissimo Signore - Le rimando il modello di carta da partitura che per il mio lavoro andrebbe benissimo sino quasi alla fine. Nel finale dell'opera però[,] e precisamente dall'entrata del coro in poi, le quattro

brani che dovrebbero teoricamente essere a sé stanti, come il *Preludio* al primo e al terzo atto, o la breve introduzione al secondo, o la *Canzone dei fanciulli perduti in mar*, intonata una prima volta da Dot nella prima scena del primo atto, in realtà li osserviamo inserirsi all'interno di un linguaggio e di un processo drammatico assolutamente fluidi e veloci, brani spesso privi di una vera e propria cadenza finale. Il linguaggio è già completamente personale e vi si riconoscono tutti quei tratti stilistici che diventeranno familiari nelle opere successive; addirittura vi saranno elementi sonori in orchestra che suonano come preannunci di futuri sviluppi, uno fra tutti nel primo ingresso di John nel primo atto, laddove in partitura si legge: «... si ode la sonagliera di un cavallo che arriva...», ed effettivamente la sonagliera la sentiamo in orchestra sul tempo debole di un movimento allegro in due quarti. Al di là del suo innegabile valore altamente diegetico[19], ciò non può che rimandarci all'ingresso di Samzelius nel primo atto dei *Cavalieri di Ekebù* del 1925.

L'opera si suddivide in tre atti piuttosto agili e snelli e scenicamente si svolge in due ambienti, la cucina della casa del carrettiere John Peerybingle (baritono) e sua moglie Dot (soprano) nel primo atto, per spostarsi nel secondo nella disadorna e povera stanza in cui vivono Caleb Plummer (baritono), operaio addetto ai giocattoli nei magazzini di Tackleton (basso), e Berta, la figlia cieca (mezzosoprano), per tornare nella stessa scena del primo atto al terzo. Come già accennato, introduce un veloce preludio tripartito, svolto in maniera molto libera e moderna nella tonalità di sol minore, con una zona tematica centrale di contrasto svolta in maggiore e con una soluzione finale che s'immette direttamente nella prima scena su un accordo di mi minore con la quinta abbassata e la sesta aggiunta, molto tipico in Zandonai. Il brano ha lo scopo di farci entrare comodamente nella cucina di John e Dot e farcene comprendere tutti i particolari, compresa la presenza sonora del grillo che fin dall'inizio viene caratterizzato da un pedale superiore in cui un ottavino esegue tutta una fila di *sol* acuti acciaccati da un *fa* diesis sul tempo debole, mentre un'arpa e i contrabbassi in pizzicato gli danno sostegno

---

righe del canto sono insufficienti adoperando io oltre a tutta l'orchestra tre righe per il coro, *due* per l'organo, *una* per le campane ed altre sette per le voci degli artisti che stanno in scena. Se questo modello di carta è stato qualche volta usato da Verdi, io la pregherei di volermi far conoscere qualche brano di partitura del grande maestro in cui oltre all'orchestra vi sia un concertato di artisti e cori e ciò per vedere come ha egli disposto le voci. [...]». *ERZ* 72M.

19 David Rosen, *Thoughts on Diegetic Music in the Early Operas of Zandonai*, in *Alba d'Aprile: Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Osiride, Rovereto 2013.

sul tempo forte: proprio quello che potremmo definire in senso quasi cinematografico, un tipico suono diegetico, cioè un suono che non è di sottofondo, ma è strettamente attinente alla situazione drammatica della scena e in qualche modo, realisticamente, la spinge in avanti.

Ci si rende subito conto di come il ritmo, nel susseguirsi degli eventi, sia rapido, con un'orchestra che incalza costantemente: una velocità che non dà spazio alcuno al sentimentalismo, facilmente riscontrabile in opere coeve, nemmeno là dove ci si aspetterebbe il contrario. Dot è indaffarata in cucina, rimesta in un pentolone e conversa col grillo che continua a frinire. Anche la canzone dei *Fanciulli perduti in mar*, lungi dal voler essere un pezzo chiuso dal carattere patetico e sentimentale, è in realtà uno scambio di convenevoli col «signor grillo» che fa un incessante controcanto; ma è anche un tentativo di alleggerire il peso di una vita reale faticosa piena di sacrifici, attraverso il riferimento immaginifico a drammi ben peggiori come quello che può spettare alle madri che attendono i loro figli invano. Senza soluzione di continuità ci si immette nella scena in cui entra John carico di pacchi, e dopo pochi convenevoli il discorso cade subito sul grillo che viene quasi considerato come un cagnolino che saluta il padrone al suo rientro, ma soprattutto il custode della casa e dei poveri ma importanti averi in essa custoditi, ed è al grillo, «anima canora della casa», che Dot consacra un momento di sentimentalismo appena accennato in un *andantino affettuoso* in *la* maggiore, che cresce d'intensità fino a toccare l'acme all'allusione al loro figlio, la cosa più preziosa in assoluto, cui Dot dedica un deciso *si* naturale sull'accordo di dominante. Si passa velocemente all'introduzione del vecchio misterioso raccolto per strada da John, apparentemente sordo come una campana, introdotto su una figurazione saltellante in orchestra, chiaramente derivata dal temino iniziale del grillo. Sotto le spoglie del vecchio, che inizialmente si finge rincitrullito, si nasconde il giovane Edoardo Plummer (tenore), ex-fidanzato di May Fiedling (soprano), che tutti credevano in America e di cui non si avevano più notizie da tempo. È ritornato in gran segreto perché ha saputo che la sua vecchia fidanzata sta per sposarsi. Il suo primo intervento (n. 32)[20] richiede l'uso di un falsettone nasale. Non dimenticandoci di osservare come fin qui, ad eccezione di alcune battute sull'ingresso di John suddivise in 4/4 in tempo lento, non si sia mai abbandonata la suddivisione del tempo in 2/4 che ben si presta a far camminare velocemente il tutto. Dopo aver finto di scambiare Dot per la figlia e poi nipote di John e aver messo in

[20] Il riferimento è allo spartito Ricordi 1907, n. 112135.

dubbio che il bimbo, preso inizialmente per una bimba, potesse essere del carrettiere, facendolo infuriare, il 'vecchio' inforca un paio di occhiali e finge di leggere.

La scena successiva, la quarta, vede l'ingresso del misero e anziano Caleb Plummer, operaio nel negozio di giocattoli di Tackleton, che avviene su quattro misure in tempo lento e su una figurazione cromatica discendente (n. 38) in cui ricompare l'accordo, questa volta maggiore, con la quinta abbassata e la sesta aggiunta, che serve ad inquadrare alla perfezione e immediatamente la miseria nera in cui vive quest'uomo che è anche padre di Edoardo. Caleb viene descritto da Hanau come un «vecchietto magro, pensoso, dalla faccia cupa, poveramente vestito». È venuto a ritirare un pacco di occhi per bambole e un vasetto da fiori. Dot fa subito riferimento alla figlia cieca Berta e alla *dolce illusione* che il *sublime amore* del padre ha creato facendole credere a fin di bene tutta una serie di cose non veritiere sulla loro vita. Caleb risponde, in un mesto arioso in *do* minore (n. 41), che la bugia sulla loro *umile stamberga* trasformata, nella fantasia della povera figlia, in un'*agiata casa*, dovrà rimanere inalterata finché lui sarà in vita. La speranza di veder giorni migliori è scomparsa insieme al figlio Edoardo, sparito un giorno. Ovviamente il falso vecchio comincia a capire e fa una prima smorfia di dolore. Dopo un breve concertato a tre, John e Caleb vanno in una zona non visibile al pubblico per vedere il bimbo della coppia. Dot, rimescolando nella pentola, canticchia di nuovo la canzone dei fanciulli, immediatamente ripresa e continuata dal vecchio che, togliendosi la parrucca e la barba, si palesa all'incredula Dot per Edoardo, geniale *coup de théâtre* in cui il falso vecchio recupera la voce piena a livelli quasi mascagnani. Di qui in avanti, almeno fino alla necessità di travestirsi nuovamente, la parte di Edoardo si trasforma e si muove su moduli vocali che anticipano la scrittura del ruolo di Mateo in *Conchita* (1911). Il figlio di Caleb spiega a Dot il motivo del travestimento: rientrando in Inghilterra dall'America ha appreso che la sua fidanzata May, «obliosa e immemore dell'amor che giurato ella m'avea», sta per risposarsi. Dot ancora non sa nulla ed è convinta dell'onestà della ragazza. Edoardo si rincuora e la sua parte, in un *andante affettuoso* in 4/4 (n. 54), comincia a muoversi sinuosamente con il controcanto di un oboe, ancora come avverrà per Mateo in *Conchita*. Dot viene informata del fatto che il giovane sta ritornando dall'America ricco e che la madre di May non potrà rifiutargliela[21]. John e Caleb rientrano mentre il giovane si rimette il

[21] Nel racconto originale di Dickens non si fa cenno alcuno alla ricchezza di Edoar-

travestimento. La cena è pronta, a base di thè, pane e burro ma nessuno riesce ad iniziarla perché si bussa di nuovo: questa volta si tratta di Tackleton che, impaziente, chiede il pacco ordinato a John. Si tratta di una torta nuziale, davanti alla quale annuncia il suo imminente matrimonio con May Fiedling. L'ingresso di Tackleton è caratterizzato da un tema leggermente claudicante e grottesco dal carattere un po' humperdinckiano, ma non per questo privo di reminiscenze falstaffiane. Alla notizia il falso vecchio lascia cadere la tazza del thè e Dot è incredula. Il vecchio giocattolaio dà a tutti appuntamento al giorno successivo, la vigilia di Natale, in casa di Caleb, dove Dot e John sono soliti organizzare la cena, alla quale si autoinvita assieme alla promessa sposa. Tutti escono di scena tranne Dot e Edoardo che erompe in un urlo di dolore. In un concitato e drammatico confronto, Dot lo invita a non disperare e organizza un incontro segreto con la fidanzata per la sera successiva alla famosa cena in casa di Caleb. Il segnale convenuto di 'via libera' sarà la *Canzone dei fanciulli perduti.* Edoardo esce di scena per andare in una vicina stanza a riposare. Il rientro di John conduce alla fase conclusiva dell'atto. Lui è all'oscuro di tutto e dopo un primo disappunto nel sentire che il vecchio si è comodamente ritirato come se la sua casa fosse un albergo, inizia il lungo duetto d'amore – così lo dobbiamo definire – che ci regala quel quadro domestico di cui si parlava precedentemente, nel quale s'insinua il grillo come obbligatoria e temporanea conclusione d'atto, un tono sopra (*la* minore) da dove tutto aveva avuto inizio.

Il secondo atto è ambientato nella misera stanza in cui vivono Caleb Plummer e la figlia cieca Berta. Da una porta a vetri si scorge il magazzino dei giocattoli di Tackleton. Diciassette misure di introduzione servono ad ambientarci velocemente nel misero abituro dell'operaio ma soprattutto introducono il canto nostalgico della ragazza che sta vestendo una bambola e pensa ad un amore irraggiungibile. Entra Caleb al quale Berta chiede di descrivere le fattezze della stanza che è la loro casa. Il padre della ragazza tratteggia un'immagine di pura fantasia in cui si narra di un camino antico ornato di vasi colorati e di oggetti in rame, di un canterano intarsiato e di una larga poltrona di velluto, il

do, così come il disvelamento avviene solo alla fine della seconda parte del racconto e il fatto, che accade davanti alla casa di Caleb, viene osservato da John e da Tackleton, da una finestra dalla casa di quest'ultimo. I due vedono Dot ridente che parla con il vecchio «che non è più vecchio, ma eretto e vigoroso e che tiene i lunghi capelli bianchi in mano». I due fraintendono e pensano che Dot stia tradendo il marito John.

tutto illuminato da finestre bianche con tende immacolate, in poche parole le descrive un buon salotto borghese di epoca vittoriana. Poi si passa a rappresentare quasi pittoricamente il mondo esterno, il bianco paese, i campi, i prati, il bosco, il fiume. La musica che illustra questo fantasioso racconto è inizialmente ironica e grottesca, in cui un ottavino raddoppiato da un fagotto (n. 9), tradisce l'imbarazzo del povero Plummer, ma quando si passa a rappresentare la natura, l'orchestra illustra con un canto disteso sorretto da un pedale fiorito, una tecnica che verrà affinata da Zandonai negli anni.

Tutto questo quadro, potenzialmente molto drammatico, si sgonfia di colpo al tronfio ingresso di Tackleton nuovamente caratterizzato da una cellula tematica ritmicamente claudicante (n. 19). Bruscamente il giocattolaio riprende i due perché non sono al lavoro e ordina che tutto sia ben pronto per l'ora della cena. Dalla reazione di Berta comprendiamo che lei è innamorata di Tackleton perché da sempre lo ritiene il loro grande benefattore, ma nel momento in cui, dopo averla maltrattata, il vecchio egoista accenna al matrimonio con May, per lei è finita.

Se c'è in questo percorso drammatico un elemento di rispetto nei confronti dell'originale dickensiano è questo: lo scrittore inglese struttura quasi tutti i racconti di Natale in un percorso per così dire *tripartito*, in cui la parte centrale rappresenta l'apice della tensione, un momento in cui sono altissime le potenzialità tragiche, ma che inevitabilmente e comunque deve portarsi ad uno scioglimento in cui un ordine, qualsiasi esso sia, verrà ristabilito, anche se precedentemente impensabile. Ebbene proprio questo è il momento potenzialmente tragico anche per l'opera, ed è straordinario come la musica accompagni convenientemente i vari momenti arrivando addirittura a sovrapporre elementi fortemente drammatici con quelli grotteschi tutti relativi al personaggio di Tackleton, attraverso procedimenti che anticipano futuri sviluppi del teatro zandonaiano. Di qui in avanti gli eventi e le situazioni si accavallano: la disperazione di May, il dolore e il rimorso di Caleb, l'ingresso di John e Dot con il paniere ricolmo di cibo e bevande, l'ingresso di Tackleton con la promessa sposa, l'invettiva di Dot contro chi non mantiene le promesse, la cena di Natale che è velocissima e a base di pudding, la provvidenziale uscita di scena di John e Tackleton, l'ingresso di Edoardo e suo disvelamento a May, accordi per il loro matrimonio, fraintendimento di John che assiste alla scena assieme a Tackleton con accusa di tradimento nei confronti di Dot, inseguimento di Edoardo da parte di John su una maligna risata del vecchio giocattolaio. Sono tutti gli ingredienti più che tipici della commedia musicale che si mantengono sapientemente in bilico tra dramma e commedia grottesca in cui la musica

passa dalla descrizione del personaggio a quella dell'ambiente circostante, e nel momento in cui si odono in lontananza le campane del Natale diventa pura atmosfera di gusto *liberty*, si crea cioè un clima secondo una tecnica illustrativa che verrà portata da Zandonai ai massimi livelli in *Giulietta e Romeo* all'inizio degli anni Venti.

Il terzo atto corre velocemente verso la soluzione degli eventi aprendosi con un Preludio contraddistinto da un lento e mesto tema sincopato in *la* minore che vuol descrivere la delusione di John, che ancora crede di essere stato tradito da Dot. La pagina rivela qua e là un inevitabile influsso mascagnano.

La scena si apre nella cucina già vista nel primo atto con John tristemente seduto davanti al focolare, un'immagine già ben illustrata nella prima versione a stampa del racconto di Dickens[22]. La riflessione di John prende una piega minacciosa in cui la musica precorre un clima drammatico che ritroveremo nell'interludio interno al terzo atto di *Giulietta e Romeo* (1922), ma che si sfalda quasi subito coll'improvviso canto del grillo contro il quale il vetturino scaglia il primo oggetto che gli capita in mano, gesto impulsivo e incontrollato del quale si pente subito. Il grillo si rimette a cantare nuovamente e a John quel frinire sembra quasi la voce della propria coscienza. Di nuovo gli avvenimenti si accavallano gli uni sugli altri: l'ingresso improvviso su un tema grottesco e zoppicante di Tackleton, al quale John fa capire che non prova più odio per Dot, ma una grande pietà e comprensione. Crede di aver compreso che la differenza di età che li contraddistingue è sicuramente stata la causa scatenante del tradimento. Nel momento che se ne escono di scena, appare Dot, secondo i più tipici e tradizionali canoni della commedia. Ha ascoltato il discorso di John ed è in lacrime. Segue l'ingresso di Caleb e Berta alla quale la donna rivela la verità su suo padre, sulla loro casa e, soprattutto, sulla vera natura di Tackleton. Questa iniziativa, nel racconto dickensiano, non spetta alla sposa del carrettiere Perybingle, bensì allo stesso Caleb. Dot promette «sorprese strabilianti» allo scoccare delle dieci. Un orologio a cucù che anticipa una scena analoga della *Farsa amorosa* (1933), annuncia l'ingresso di Edoardo e May che si sono sposati segretamente. Edoardo si fa riconoscere dal padre e fa un riferimento alla propria ricchezza, che è assente in Dickens, e un altro generico alla sua permanenza in America, che lo scrittore inglese specifica come America del Sud. Ai quattro suddetti si aggiunge John, al quale

[22] Ed. Bradbury and Evans (1845), poi Chapman and Hall.

viene svelato l'arcano, per un breve concertato a cinque che viene subito interrotto da Tackleton che entra in scena tutto trafelato su un temino vorticoso e veloce. Reclama la promessa sposa, la quale, tutta ossequiosa, non ha di meglio che presentargli suo marito Edoardo. Sfuriata del vecchio giocattolaio, tentativo di uccidere il grillo, causa della sua sventura, concertato a cinque che diventa a sei solo sulle ultime battute in cui Tackleton fa un riferimento al suo stato di scornato, tutto condito da un coro natalizio fuori scena, campane che suonano su una tipica successione di terza maggiore ascendente e quinta giusta discendente, che affermano un quieto e natalizio *sol* maggiore. Sembra assodato che Hanau, sulla falsariga degli adattamenti teatrali di Boucicault (1859) e Francmesnil (1904), abbia preferito un tipico finale con concertato d'assieme, più consono ad una commedia lirica che doveva porsi nel solco di una tradizione italiana, in cui fosse posta in primo piano la soluzione dell'intrigo, lasciando in secondo piano, appena percettibile, la collocazione natalizia della *pièce*. Grazie a questa prospettiva, sarebbe spettato a Zandonai il compito di consegnarci uno dei primi esempi di rappresentazione di un clima, in questo caso natalizio, attraverso uno *sfondo* musicale rappresentato dal coro percepito in lontananza e dalle campane. Un Natale religioso, quindi, garantito dall'esecuzione di un corale di tipo tradizionale. Ben diverso, come già accennato, il finale del *Cricket* dickensiano in cui l'aspetto religioso, se c'è, viene riposto in una prospettiva molto lontana a favore di una accentuazione dell'anglosassone concetto di *Spirito Natalizio*, il vero concetto al quale il Tackleton di Dickens si assoggetta e si converte prendendo parte ad una vorticosa danza finale in cui devono ballare cani e gatti, com'è testimoniato dall'illustrazione della prima edizione del racconto (1845). Della conversione di Tackleton alla Scrooge in Hanau/Zandonai non v'è traccia, tantomeno vi sono delle danze, semmai si sottolinea come nella casa del vecchio giocattolaio manchi solo una cosa: un grillo!

Diego Cescotti

SU ALCUNE VARIANTI RISCONTRATE IN UN AUTOGRAFO ZANDONAIANO DEL *GRILLO DEL FOCOLARE*

Opera d'esordio

Accingendosi alla sua prima opera teatrale[1], il ventiduenne Zandonai si era preoccupato di contenere le proprie ambizioni entro obiettivi in apparenza modesti, scansando provvisoriamente la materia tragico-passionale per la quale sentiva di dover attingere a un grado maggiore di esperienza, ma senza per questo soffrire di un'eccessiva limitazione dato che il genere commedia su cui aveva risolto di attestarsi gli offriva qualcosa che in quel momento gli premeva più di tutto: la possibilità di una minuta cesellatura musicale di tipologie umane diverse e interessanti all'interno di uno spigliato e movimentato intrigo. Con questa premessa ideale, la *quasi* favola di Dickens – piccola cosa rispetto agli ampi affreschi romanzeschi che hanno reso famoso l'autore inglese – lo allettò per le situazioni discretamente imbrogliate che vi si agitano e per il serrato gioco scenico che non si fa mancare nulla in fatto di sorprese, equivoci, travestimenti e agnizioni e nemmeno si priva di ombre allusive e altre sottigliezze psicologiche utili a creare zone d'incertezza e ambiguità.

Proprio per aver còlto le potenzialità intrinsecamente teatrali del *Cricket*, Zandonai affrontò la materia con la giusta considerazione dell'effettistica generale, consapevole che la narrazione, pur sotto la patina bonaria e ammiccante voluta dallo scrittore, non trascurava lo sviluppo di sentimenti intensi e veraci. Più di tutto dovette aver contato per lui

---

1 È inteso che qui si parla di prima opera edita, trascurando il tentativo fatto due anni prima con *La coppa del re* (1903).

l'umiltà del contesto, la poesia delle piccole cose, la propensione alla tenerezza e all'inflessione patetico-malinconica, che sapeva di poter rappresentare in modo partecipe e privo di sdolcinatezze. Erano motivi, tutti questi, sufficientemente validi per caricare il suo compito di una forte adesione di principio, e fu così che affrontò il soggetto senza pensare di sminuirlo o parodiarlo, ma credendo in esso fino in fondo.

Osservazioni preliminari sulle fonti letterarie

Non è compito del presente studio occuparsi nello specifico della materia letteraria, che rimane comunque importante in considerazione del buon numero di ricreazioni generatesi fin da subito dal testo di Dickens e riguardanti dapprima il teatro di parola, quindi il teatro lirico e più tardi anche la sceneggiatura cinematografica. Ciò che qui preme ribadire è che il lavoro di Hanau e Zandonai, pur eludendo per principio i presupposti fissati dalla denominazione d'origine («A Fairy Tale of Home») alla quale quasi tutte le versioni di altra area si erano adeguate, non ha potuto non tener conto delle esperienze precedenti, ponendosi come l'esito di una mediazione tra l'originale dickensiano e l'ancora recente *pièce* di Ludovic de Francmesnil *Le grillon du foyer* (1904), con qualche sicuro rispecchiamento in quella precedente di Dionysius Boucicault (*Dot*, 1859)[2]. Da tutte queste fonti il librettista di Zandonai ha cercato di ricavare il proprio utile, inserendovi a sua volta elementi nuovi in accordo con il medium operistico e con la peculiare sensibilità italiana, mentre assai meno o niente del tutto sembra aver tratto dai libretti operistici di Giuseppe Gallignani, Alfred Maria Willner e Julian Sturgis, ognuno dei quali si distingue per l'originalità e l'autonomia con cui ha ricreato il *plot*[3].

---

[2] Il rapporto con la commedia di Francmesnil è trattato, assieme ad altre interessanti questioni, in David Rosen, *Thoughts on Diegetic Music in the Early Operas of Zandonai*, in *Alba d'aprile - Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, Osiride, Rovereto 2013, pp. 157-184: passim.

[3] I quattro libretti sono tutti riprodotti in appendice al presente volume. La commedia di Boucicault è reperibile all'indirizzo www.CRICKET_vol./FONTI/Pièces/Boucicault_originale/a)%20Boucicault's% 20Dot,%20 Act%20One. webarchive e quella di Francmesnil, pubblicata dalla Librairie Théatrale, Paris 1905, circola attraverso una stampa anastatica priva di indicazioni comprensibili. Non si tratterà qui della primissima versione di Albert Smith, uscita nel 1845, in contemporanea con la pubblicazione del racconto originale.

Potrà essere utile al riguardo una tabella di confronto che indichi la composizione dei personaggi nelle versioni più note:

Boucicault 1859	Gallignani 1873	Willner/Goldmark 1896	Sturgis/Mackenzie 1901	Francmesnil 1904	Hanau/Zandonai 1908
John Peerybingle	Gianni	John	John	John	John Peerybingle
Dot Peerybingle	Maria	Dot	Dot	Dot	Dot
Caleb Plummer	—	—	Caleb	Caleb	Caleb Plummer
Edward Plummer	Un Forestiere	Eduard Plummer	Edward	Édouard	Il Vecchio/Edoardo
Bertha Plummer	—	—	Bertha	Bertha	Berta
Tackleton	Tacleton	Tackleton	Tackleton	Tackleton	Tackleton
May Fielding	—	May	May Fielding	May Fiedling	May Fiedling
Mrs Fielding	—	—	Mrs Fielding	Mistress Fiedling	—
Tilly Slowboy	—	—	Tilly	—	—
Cricket	—	Heimchen	Cricket	—	—
Fairy	—	Eine Grillenelfe	Fairy	—	—
Titania	—	—	—	—	—
Oberon	—	—	—	—	—
Puck	—	—	—	—	—
Ariel	—	—	—	—	—
Home	—	—	—	—	—
Fairies Chorus	Coro di bevitori	Elfenchor Chor der Dorfleute	Chorus of Fairies		Coro interno

Avendo conservato tutti i personaggi originali ad eccezione di quelli marginali di Mrs Fiedling [sic] e di Tilly Slowboy, la versione di Hanau rivela l'interesse primario per l'intreccio e la dimensione collettiva. L'eliminazione della Fiedling appare una misura idonea a semplificare la questione dell'*affaire* tra May e Tackleton, che a Francmesnil era costata una faticata peripezia con lunghi dialoghi e notevole appesantimento dell'insieme; nondimeno il ricalco operato da Hanau su quel copione teatrale rimane cospicuo, risultandone qualche pregiudizio nella tenuta e nell'efficacia dell'insieme. Di fatto, la versione che noi conosciamo è il risultato di successive revisioni – dalle quali Hanau sembra essere rimasto escluso –, per il cui tramite si è conferita al testo la sinteticità necessaria allo scorrimento dell'azione cantata, anche a prezzo di lasciare qualche particolare insoluto o in conflitto con la logica.

Vicende e fonti: i quattro autografi

Non si è mai potuto accertare se l'idea di musicare *Il grillo del focolare* fosse partita da Zandonai in persona o gli fosse stata inculcata da qualcuno della Casa Ricordi: la mancanza di questo importante tassello conoscitivo impedisce di assegnare nelle giuste mani l'attestato di originalità e coraggio che sovrintendono alla scelta del soggetto. Supponendo che difficilmente un autore così irriducibile al medium operistico come Dickens avrebbe soddisfatto il pragmatismo della Ditta, è immaginabile che non da lì fosse scaturita l'idea ma appunto dalla mente del compositore, il quale conservava forse una felice memoria di quella lettura[4]: in tal caso Giulio Ricordi vi avrebbe accondisceso con liberalità, riservando a se stesso l'ultima parola[5]. Rimane il fatto che non è giunto fino a noi alcun indizio di altri possibili libretti in predicato per quella circostanza, mentre ci è testimoniata da parte del giovane autore un'assoluta dedizione al lavoro, che affrontò senza imbarazzi o timidezze, intuendo che quel *Grillo* gli avrebbe offerto tutte le possibilità di cui aveva bisogno in quel momento.

La composizione lo occupò dall'ottobre 1905 al novembre 1906, secondo quanto riportato dall'autore stesso:

- fine atto I: 16 dicembre 1905 «(*Pesaro* nella casetta dei Nonni)»
- fine atto II: 2 giugno 1906
- fine atto III: «15 Novembre a Pesaro nella gran tenuta di Villa Marina, proprietà dei Nonni!».

Questo è quanto si legge nella stesura grezza che Zandonai definisce 'bozza', intendendo più propriamente abbozzo. Il documento in questione, dall'apparenza piuttosto malandata e tuttora privo di catalogazione e di cartulazione, è conservato presso la Fondazione Rossini di Pesaro e reca la seguente scritta d'archivio: «PARTITURA OLOGRAFA DELL'OPERA/IL GRILLO DEL FOCOLARE DI RICCARDO ZANDONAI/DONATO DALLA SIGNORA ZANDONAI/IL 5 GIUGNO 1954/Nel decimo anniversario della morte del Maestro». La rilegatura originale con corda di canapa, ora alquanto allentata, fa sì che il reperto si presenti come un ammasso di carte sciolte. Steso con scrittura affrettata, quasi frenetica, esso risulta

---

4 Una versione italiana del racconto era uscita presso Sonzogno nel 1883.

5 Non è improbabile che le recentissime musiche di scena composte da Jules Massenet per la *pièce* di Francmesnil abbiano agito favorevolmente nell'accreditare importanza al soggetto dickensiano.

privo in gran parte della ripartizione in scene nonché delle didascalie d'azione, ad indicare che in questa fase il libretto non era forse ancora disponibile se non a grandi linee, e che l'autore stava intanto predisponendo le tracce musicali con cui lo avrebbe rivestito. Lo stato di lavoro in via di progressiva definizione viene evidenziato dal miglioramento dei dettagli di scrittura riscontrabile nel corso della lettura.

Di gran lunga più importante è un altro documento autografo leggermente posteriore indicato come «Prima edizione dell'opera con delle scene inedite» e conservato negli archivi della Biblioteca Civica di Rovereto sotto la segnatura SM 845. Il documento, che ribadisce il novembre 1906 quale data finale ma non indica le scansioni temporali relative a ciascun atto, è classificabile come partitura ridotta (*particella*), in quanto fornisce nei pentagrammi pianistici parecchie indicazioni, per lo più in inchiostro rosso, relative agli strumenti da usare, e inoltre entra ormai a fondo nel vivo della materia scenica. In tal senso Zandonai, ritenendo superato il primo affrettato abbozzo, ha qualificato questo come prima edizione, rimanendo però fattualmente e senza equivoci una seconda lavorazione, quantunque in più punti contemporanea all'altra. Il reperto, che si presenta rilegato e fornito di copertina cartonata, entrò fra i documenti della biblioteca roveretana nell'ottobre 1936 per specifica cessione dell'autore, e pare indicativo che tale donazione abbia riguardato questa versione più completa e leggibile e non la precedente, che riveste soprattutto un valore di testimonianza. La sostanziale differenza fra i due documenti, nonché la presenza nel primo abbozzo di un paio di vistose varianti, impongono tuttavia di tener separati i due manoscritti identificando il documento di Pesaro come |**1**| e quello di Rovereto come |**2**|.

Il quadro degli autografi si integra con un'altra stesura datata 1907, già appartenuta al patrimonio della famiglia Zandonai e di recente acquisita dalla Biblioteca roveretana che l'ha provvisoriamente siglata con il n. 63. Il documento, che sarà identificato d'ora in avanti come |**3**|, è a tutti gli effetti una riduzione per canto e pianoforte e pertanto al netto di tutti i particolari di strumentazione esibiti dal precedente. L'elegante copertina in simil-raso azzurro testimonia della maggiore importanza ad esso attribuita dall'autore o da chi lo ha avuto in consegna.

Rimane infine, collocato presso gli archivi Ricordi di Milano sotto la sigla M.V.25-27, l'autografo della partitura completa (|**4**|), alla cui stesura Zandonai si accinse dalla metà di maggio al luglio 1907[6].

---

[6] La tempistica è dedotta da un'annotazione autografa posta nell'ultima pagina del reperto |2|. Alla partitura si aggiunge, nel settore dei materiali per utilizzi esecu-

Ecco in schema la successione dei quattro autografi con le loro caratteristiche:

|1|	**|2|**	**|3|**	**|4|**
Pesaro, Fondazione Rossini	Rovereto, Biblioteca Civica	Rovereto, Biblioteca Civica	Milano, Archivio Ricordi
s.s.	SM 845	[63]	M.V. 25-27
ott 1905-nov 1906	?-nov 1906	?-gen 1907	mag-lug 1907
[222] p.	253 p.	235 p.	545 p.
abbozzo	partitura ridotta	spartito canto/pianoforte	partitura completa

Fonti epistolari confermano la successione temporale. Nella corrispondenza intercorsa tra Zandonai e Lino Leonardi si assume l'inizio di gennaio 1907 come periodo in cui «l'opera è finita "nella parte ideale"» (dunque non ancora strumentata) e già sottoposta al «giudizio dei critici più severi di Milano»[7]; in maggio seguirà la consegna ufficiale all'editore Ricordi. Il 19 ottobre dello stesso anno il musicista comunicherà all'amico di Sacco di aver curato l'edizione a stampa dello spartito[8].

Una ricapitolazione generale dei tempi di lavorazione potrebbe a questo punto essere opportuna:

I: abbozzo	inizio	ottobre 1905
	fine I atto	16 dicembre 1905
	inizio II atto	?
	fine II atto	2 giugno 1906
	sospensione	giugno-ottobre 1906
	inizio III atto	ottobre 1906
	fine III atto	15 novembre 1906
II: partitura ridotta	inizio	?
	fine	novembre 1906
	[inizio revisione]	[novembre 1906]
	fine revisione	gennaio 1907

tivi, una copia manoscritta in 3 volumi di 395 p. totali (segnatura: 558), accreditabile all'anno 1908: di essa non si terrà conto nella presente trattazione. Si veda però la descrizione di entrambi i reperti Ricordi nel *Catalogo tematico* delle opere di Zandonai, pubblicato da LIM (Lucca) nel 1999.

7 *Epistolario Riccardo Zandonai* [*ERZ*], 68M (v. epistolariozandonai.comune.rovereto.tn.it).

8 *ERZ*, 83M.

III: spartito canto-piano	inizio	gennaio 1907
	fine	maggio 1907
IV: partitura completa	inizio	maggio 1907
	fine	luglio 1907

Le date qui sopra riportate lasciano intuire qualche caso di sovrapposizione nelle fasi di lavoro e dunque un processo di accelerazione che testimonia di una conquistata confidenza con la materia drammaturgico-musicale via via che questa andava definendosi. Fondamentali dovettero rivelarsi i quasi cinque mesi intercorsi tra gli inizi del giugno 1906 e la metà dell'ottobre successivo in cui si vorrebbe collocare la prima riconsiderazione critica del lavoro in fieri. Nel periodo tra il novembre 1906 e il maggio 1907 si situa un analogo momento di intenso lavorio a più mani finalizzato a decidere i tagli definitivi, a compiere le ristrutturazioni e ad applicare tutte le modifiche in seguito alle quali l'opera acquistava la configurazione che le è rimasta propria. Fu infine redatta la versione canto/piano che comportò, tra le altre cose, una più adeguata sistemazione della stesura pianistica, dopodiché il lavoro di strumentazione poté essere intrapreso con sicurezza e rapidità.

La stampa tanto del libretto quanto dello spartito si avrà nel 1907[9]; ma il quadro delle edizioni tende a farsi complesso non appena si voglia seguire il corso delle varie ristampe successive. Per quanto concerne gli spartiti, i timbri a secco controllati (non tutti decifrabili) sembrano indicare una prima edizione nel mese di ottobre 1907, una seconda nell'agosto 1908, una ristampa nel gennaio 1909 e un'altra nel febbraio 1911, più una probabile nel 1916. La versione francese con testo adattato da Maurice Vaucaire fu pubblicata nel 1910[10]. A queste date si conformano per lo più i libretti, che hanno conosciuto stampe nel 1907, 1908, 1910 (I^a^ ed. francese), febbraio 1911, settembre 1916 (II^a^ ed. francese) e maggio 1932. Si segnala a titolo di curiosità una riedizione del libretto a cura di Francesco Marchioro per l'editrice Onfalo nell'agosto 1984, in occasione della ripresa moderna dell'opera presso il Teatro La Nuova Fenice di Osimo.

Per gli scopi del presente studio si è ritenuto utile porre al centro la seconda versione del 1906 «con scene inedite» (|2|), mettendola a confronto con il successivo manoscritto completo delle modifiche (|3|), che

9 Le bozze di stampa relative all'edizione 1907 dello spartito sono conservate presso la Biblioteca del Conservatorio Rossini di Pesaro [M 15 Z 27 G 3 e 4].

10 Per la presente occorrenza si è preso a riferimento lo spartito 112135 del 1911.

ne è un parziale rifacimento, nonché, per pochi casi, con l'abbozzo precedente (|1|). Non sarà possibile in quest'ambito allargare l'indagine conoscitiva alla partitura completa, che si suppone del tutto conforme per struttura generale a quella coeva in |3|. Occasionalmente si darà notizia di alcune leggere discrepanze riscontrate nelle edizioni a stampa del 1907 (libretto 112136; spartito canto/piano 112135) rispetto al manoscritto modificato |3|, che rimane il documento di riferimento per quanto riguarda gli aggiustamenti apportati concordemente da Zandonai e dai suoi collaboratori per una migliore efficienza dell'insieme. Questa più matura fase di lavoro è riassunta in una lettera del musicista a Giulio Ricordi, in accompagnamento alla riduzione per canto e pianoforte da lui stesso effettuata[11]:

> Pesaro 12 Maggio 1907
>
> Illustrissimo Signore - Le spedisco oggi la riduzione della mia opera per canto e pianoforte che le devo in base al contratto stipulato tempo addietro. Spero che Ella sarà soddisfatta di questa riduzione tenendo calcolo naturalmente dello sforzo che è sempre visibile in questo genere di lavori. Ho cercato di condensare più che mi è stato possibile, ma data la ristrettezza di mezzi che offre il pianoforte per rendere le cose istrumentali, non nego che nei punti più polifonici, specialmente, del mio lavoro, la riduzione sia riuscita un po' sbiadita. Così ò cercato di aggiungere qualche volta la *terza riga* che servirà almeno a dare un'idea del come la composizione è stata concepita. Se Ella ritiene necessarie delle modificazioni sono pronto a farle per quanto senta di non aver troppa disposizione per fare il riduttore per pianoforte...
>
> Come Ella vedrà, il 1° atto, date le modificazioni suggeritemi dal comm. Tito e quelle fatte per mia spontanea volontà per sfuggire ad ogni eventuale pretesa di terzi, toltine i pezzi principali è si può dire rifatto interamente. Nuovo è pure il Preludio che lo precede. Secondo il mio modo di vedere però questo 1° atto ha guadagnato moltissimo e per la scorrevolezza dell'azione, poiché è stata cambiata anche l'architettura scenica, e per l'interesse che possono offrire i pezzi nuovi e anche per l'unità dell'intero atto che prima appariva un po' slegato nei singoli pezzi.
>
> Ora incomincierò subito la partitura e se la guida per canto e piano è un po' sbiadita spero mi riescirà altrettanto più colorito l'istrumentale al quale lavoro mi accingo con grandissimo piacere.
>
> Le invio pure una copia del libretto di Hanau che sarebbe bene Ella facesse ritoccare qui e là.
>
> [...] La prego di un cenno di ricevuta e La saluto ossequiosamente assieme all'illustre comm. Tito Suo figlio.
>
> Dev^mo^ *Riccardo Zandonai*[12]

---

11 La Ditta provvederà poi a far rifare l'adattamento pianistico affidandone il compito ad Ugo Solazzi.

12 *ERZ*, 75M.

Gli interventi sul libretto compiuti da Zandonai, da solo o in accordo con Tito Ricordi, assicurano su un suo raggiunto grado di autonomia nel trattamento delle questioni drammaturgiche e delle soluzioni sceniche. La versione |3| è appunto quella che rende palesi gli esiti del lavoro, consistito nel dare alla vicenda un taglio più snello e dunque più adatto alle convenienze del teatro in musica, corrispondendo al tempo stesso alle «pretese di terzi» paventate dal musicista e allusive forse agli eccessivi imprestiti che Hanau si era concesso dal testo della *pièce* francese di riferimento. Degna di nota in questa lettera è la marginalità del poeta-librettista nei delicati lavori di accomodamento; ugualmente segnalabile appare la consapevolezza zandonaiana della natura 'sinfonica' del lavoro, cui accenna quasi per cautelarsi da più che possibili critiche. Lasciamo agli analisti valutare se le caratteristiche 'evolute' di questa scrittura musicale non valgano anche come saggio dimostrativo per la Casa e i severissimi «critici», e in quanto tali non siano alle volte esibite con un certo compiacimento.

All'analisi comparata dei documenti musicali si rende evidente come attraverso i progressivi interventi sul fraseggio e sulla *texture* in generale la consapevolezza espressiva dell'autore sia andata crescendo e si sia fatta sempre più congrua, naturale e motivata. Ad essere sottoposto a modifiche non è solo il primo atto ma anche qualche parte meno sostanziale degli altri due. Ecco in schema le due differenti versioni a confronto (si riportano solo le scene in cui sono presenti delle varianti strutturali)[13]:

	|2| Manoscritto 1906	|3| Manoscritto 1907
ATTO I		
Scena I	Dot	(rifatta)
Scena II	Dot/Caleb	(eliminata)
Scena III	Dot/Caleb/John	(rinominata Scena II - con John al posto di Caleb)
Scena IV	Dot/Caleb/John/Edoardo	(rinominata Scena III - senza Caleb (Scena IV aggiunta, con recupero di parti appartenenti alla ex-Scena II)
Scena V	Dot/Edoardo	(introduzione di leggere modifiche)
Scena VI	Dot/Edoardo/John/Caleb	(variata)
Scena VII	Dot/Edoardo/John/Caleb/Tackleton	(variata)
Scena VIII	Dot/Edoardo	(introduzione di leggere modifiche)

[13] Si ribadisce che la versione |1| è poco fruibile per questi fini poiché la parte scenica vi è ancora assente o solo vagamente abbozzata.

ATTO II		
Scena II	Berta/Caleb	(modificata)
Scena III	Berta/Caleb/Tackleton	(una parte eliminata)
ATTO III		
Scena II	John/Tackleton	(un pezzo chiuso eliminato)
Scena ultima	Tutti	(parti vocali aggiunte)

Si procederà ora a ripassare lo spartito dando priorità al confronto diretto tra le sezioni variate ma al contempo ampliando l'indagine all'opera in generale ogniqualvolta occorra il sostegno di un commento o una precisazione sulla materia drammaturgica e musicale, facendo intervenire se necessario anche le fonti a stampa.

Documenti a confronto

Atto primo

La lettura sinottica mette subito di fronte a un primo intervento di sostanza: l'inserimento nel documento |3| di un preludio orchestrale di 178 battute che sostituisce le brevi introduzioni in 'Andante mosso' rispettivamente di 12 e di 9 battute presenti in |1| e |2|, le quali servivano appena a colmare il tempo dell'apertura del sipario e il posizionamento della primadonna. Il nuovo brano, in tempo 'Allegro spigliato', non si limita come i precedenti a definire una generica atmosfera domestica, ma entra nel contesto generale della storia anticipando alcuni dei motivi principali dell'opera e premurandosi di suggerire da subito la presenza benefica del grillo in modo da accordarsi alle prime parole che tra un po' saranno pronunciate.

Così non avveniva nella prima versione, dove la *tranche de vie* prevaleva sulla fantasticheria e ad imporsi erano dettagli meteorologico-atmosferici quali elementi di contesto e al tempo stesso allusivi a John e al suo duro lavoro di carrettiere. In più Dot si concedeva un appunto autocritico («Come son poco seria!») per rimarcare una certa sventatezza caratteriale dovuta alla giovane età, offrendoci con ciò un dettaglio psicologico non inutile ad inquadrare la persona e a far capire certe situazioni successive, ma reputato un po' fuorviante in questa primissima fase e dunque prontamente eliminato.

Anche nella versione riveduta Dot è calata nel vivo della sua dimensione domestica, ma con mansioni ridotte e ingentilite ed entro un am-

biente delineato con maggiore essenzialità. Nel conservare per fedeltà a Dickens gli ormai noti riferimenti sonori (il ramino sul fuoco, l'orologio a cucù, il grillo), il libretto propone un concerto di rumori diversi che però Zandonai sfrutta solo in minima parte. Il grillo, in ogni caso, è presente fin da subito nel pensiero di Dot, così da farle impostare un garbato dialogo immaginario con il suo ospite invisibile. La canzone dei *Fanciulli in mare*, già annunciata nel preludio orchestrale, è collocata in questa fase iniziale per far sì che il motivo, quanto mai efficace, possa imprimersi prontamente nella memoria dell'ascoltatore che avrà modo di sentirlo altre volte nel prosieguo. Ciò predispone al prossimo arrivo di John e all'instaurarsi della calda, confortevole atmosfera domestica. Senonché Hanau, seguendo la traccia di Francmensil, si allontana dalla linea del racconto dickensiano e introduce una vistosa parentesi divagatoria che vede come protagonista il vecchio Caleb, con ciò procurando un'indubbia caduta di tensione rispetto alla vivacità appena ottenuta con il *crescendo* dei rumori della casa. L'orologio a cucù batte le otto e ci vorrà ancora molto tempo prima che John abbia diritto al suo tè.

Tab. 1

|2| SM 845 II spartito manoscritto 1906 SCENA PRIMA Dot (pp. 1-8)	|3| 63 III spartito manoscritto 1907 SCENA PRIMA Dot (pp. 9-15)	libretto a stampa 1907 SCENA PRIMA Dot (pp. 5-6)	spartito a stampa 1907 SCENA PRIMA Dot (pp. 9-16)
Una sala bassa che serve in pari tempo di cucina. A sinistra un gran camino rustico, con treppiede. Dai due lati del camino, due porte: una che dà su una camera, l'altra sopra una scala interna. In fondo un armadio carico di piatti di stagno e di terraglia. A destra una porta e l'armadio per la biancheria. Poltrone, sedie, tavola. In un angolo una grande pendola-cucù. Alle pareti utensili di cucina, panoplia di fruste, briglie e di lanterne da vettura. Un fucile a portata di mano.	Una gran stanza che serve anche di cucina. A sinistra un gran camino rustico. Due porte. Appesi alla parete alcuni utensili da carrettiere, un orologio olandese *cu-cu* e un fucile. È sera.		

continua

(*Dot entra, tenendo in mano una gran cocoma di rame che ha riempito fuori alla fontana e la porta in fretta sul treppiede del camino.*)	(*Dot entra, tenendo in mano un secchio d'acqua.*) (*entrando e inginocchiandosi graziosamente davanti al camino*) (*)	(*Il Grillo canta*) DOT (*entrando e inginocchiandosi graziosamente davanti al camino, sopra il quale bolle una gran cocoma di rame*)	(*Dot entra, portando un secchio d'acqua.*)
DOT Brr!.. Che tempo!... La neve dappertutto!... E un vento!... Son gelata fino all'ossa!... Brr!... Almen qui si sta bene... Ed or, signora cocoma vogliamo dir(*), se l'osa, che per lei, illustrissima non sono premurosa? Per empirle lo stomaco ho arrischiato la morte. Davver non c'è altra cocoma che vanti miglior sorte Non mostri ingratitudine: – per ricompensa, orsù, mi faccia tosto intendere il suo gentil glu-glù. (*attizza il fuoco*) Come son poco seria!... Oblio le mie faccende. Presto, prima ch'ei venga! (*Va a prendere della biancheria che è stesa su la tavola e, salendo su uno sgabello, la dispone nell'armadio. L'orologio-cucù suona le otto.*) Alla buon'ora, ecco un gentil cucù. Lui non si fa pregare almen... (*Colpo di vento fuori*) (**) Che tempo! E il mio povero John che corre per le strade! Ma non dev'esser lungi... Son le otto! (*Si batte alla porta di strada*) (*correndo alla porta*)** Han battuto! Chi è là? CALEB (*dal di fuori*) Son io, Caleb.	DOT Eccomi, signor Grillo, eccomi pressoalla vostra dimora, e rendo omaggioa vostra Signoria, umile e prona... Oh!... Oh!... ecco che parmi incominci il cri-cri... Siete voi, signor Grillo?... Eh?... Sì, ho capito: volete che vi canti una canzone, la canzon del paese dei «Fanciulli perduti nel mar». «Un giorno tre fanciulli Andarono sul mar, sul mar lontano. Volean toccare il cielo e veder l'onde In preda all'uragano». Ah... Ecco che incomincia. Udite? «Oh, i poveri fanciulli, Perduti in mezzo al mare, al mar lontano... Oh, la povera mamma che li aspetta Da tanto tempo invano!» Ecco, ecco!... Più forte. Per la prima la cocoma parlò. Cantano insieme. È tanto cara questa canzon! Più forte ancora, come quando il mio John sta per entrar. Bravo. Bravo il mio Grillo! Brava, cocoma, brava! (*si sente la sonagliera di un cavallo che arriva. L'orologio cu-cu suona le nove*) John è vicino!... Più forte!... John è qui!		

continua

DOT (*correndo ad aprire*) Voi? Povero amico. Entrate subito!			
(*) [|1|]: «voglia un po' dir». (**) [|1|]: *didascalia assente*.	(*) (*doppia didascalia*).		

Si apre con Caleb una penosa vicenda umana, che nella sua interezza potrà essere seguita sul solo manoscritto |2|. L'imporsi all'attenzione della sorte del povero vecchio e dei suoi figli variamente sventurati accresce il carico patetico-sentimentale della scena e tiene lontano ogni riferimento al grillo, che verrà introdotto solo più tardi e in maniera piuttosto casuale.

Tab. 2

|2| SM 845

SCENA SECONDA
Dot e Caleb

(pp. 8-20)

(*Apre la porta. Entra Caleb. È un vecchietto poveramente vestito, coperto di neve.*)

CALEB
Buona sera, signora Peerybingle...
John non è ancor tornato?

DOT
Non ancora, ma poco può tardare...

CALEB
Allor ritornerò.
(*fa per andarsene*)

DOT
Come! Vorreste aspettarlo di fuor,
con questo tempo!
No, no...
(*attirandolo quasi a forza verso il camino*)(*)
qui, presso al fuoco.
Oh in quale stato siete!...
Bagnato fino all'ossa e appena
di vestiti ricoperto.

CALEB
(*sorridendo con tristezza rassegnata*)
Oh, freddoloso non son.
Da un pezzo il vento e la tempesta
mi conoscono ben.

DOT
(*mentre gli asciuga gli abiti con una servietta presa su la tavola, fra la biancheria*)(*)
Ecco. E adesso bisogna pur
che vi strapazzi.
Come! Da quando in qua fra vecchi amici s'usa di
battere la porta?
Non son forse più d'un tempo
la Dot, l'intima amica
della povera Berta?
Vostra figlia quasi anch'io, come lei?

CALEB
Oh sì, signora...
(*correggendosi*)
Sì, mia piccola Dot!

DOT
Alla buon'ora!

CALEB (*commosso*)(*)
Sì, ben l'avete detto: una seconda figlia siete stata per me!
E se sapeste, quante volte attinsi
una dolce speranza, al contemplarvi
pietosa e dolce accanto alla mia Berta,

continua

la mia povera cieca!...
Mi pareva men triste il mio destino e il suo.(**)
La luce di pietà gentile
che irraggiava dai vostri occhi giocondi
rendea bella, un istante,
anche la casa del dolor, la mia!

DOT

(*commossa*)
Amico mio!... Verran giorni migliori
anche per voi, vedrete!

CALEB

Vano è sperarlo, ohimè!
Da ben sei anni Edoardo è partito,
abbandonando padre, sorella,
e la dolce May Fiedling,
la fidanzata sua, nella speranza
di far laggiù fortuna; e da sei anni
non una nuova mai!
In qualche solitudine lontana
certo è perito, un giorno, il figlio mio!

DOT

No, tornerà...

CALEB

Più non lo spero, ahimè!

DOT

...portando nella casa triste
che la vostra pietà volle per Berta
render sì gaia, una non finta gioia!
Ma dite, Berta vive sempre
in quell'illusione che le creaste?

CALEB

Sempre! L'umil stamberga
dov'io vegeto e peno, è per lei sempre
l'agiata casa che le dissi un giorno.
Io sono un uom robusto,
e i cenci miei son abiti eleganti.
Il mio lavoro di fabbricar balocchi
un passatempo.
E, finch'io vivo, questo triste vero
voglio che almeno a lei celato sia.
Far della sua esistenza un paradiso:
ecco lo scopo della vita mia!

(*) [|1|]: *didascalia assente*.
(**) [|1|]: «il mio dolor ed il suo».

Giunti a questo punto, è opportuno dare rilievo a una notevole variante della prima ora che come tale esiste solo nella stesura d'abbozzo |1|[14] e che riguarda la persona di Tackleton, il fabbricante di giocattoli alle cui dipendenze Caleb svolge il suo umile lavoro. Avremo modo di osservare quanto questa figura antagonista abbia fatto tribolare gli autori prima che gli fosse trovata una definizione scenica convincente; ci limitiamo per ora a reputare poco giovevole l'introduzione indiretta di questo personaggio ben prima che la sostanza scenica di costui si mostri in concreto. Nella sequenza più sotto riprodotta troveremo i primi segni della demonizzazione che si era decisa per lui attraverso alcune perspicue allusioni a dei suoi trascorsi disonesti con Dot, di cui non solo non vi è cenno alcuno nel racconto inglese ma nemmeno è conservata traccia nelle versioni successive. Per rendere il clima di malessere che Dickens era riuscito a suggerire alla prima citazione del nome di Tack-

14 Un indizio di strappo tra le pagine 24 e 25 del documento |2| testimonia che la sequenza era rimasta momentaneamente in vita anche nella fase più recente di lavorazione.

leton – la sospensione temporale, il silenzio improvvisamente sceso, il modo assorto e disagiato di Dot, l'azzittirsi dello stesso grillo – sarebbe servito un trattamento armonico-timbrico tra il misterioso e il minaccioso quale Zandonai avrebbe certo saputo corrispondere se il librettista, comprendendo la portata di quella peculiare 'atmosfera' gliene avesse offerta la possibilità; solo in quel caso sarebbe potuta rimanere nell'aria la domanda cruciale: "Non sarà per caso che Dot ha davvero qualcosa da nascondere nei riguardi di Tackleton?".

Ma continuiamo a seguire il dialogo da dove l'avevamo interrotto, mettendo a confronto i due primi manoscritti.

Tab. 3

|1| manoscritto di Pesaro 1905-06 [SCENA SECONDA] Dot e Caleb	|2| SM 845 - manoscritto di Rovereto 1906 SCENA SECONDA Dot e Caleb (pp. 20-34)
[...] DOT E il padron vostro Tackleton, poteste farle credere forse, che onesto e buon, che gaio e bello sia? CALEB Sì, che volete mai? Quand'egli appare di Berta il viso di piacer s'irraggia. Per lei, Tackleton è buono; i suoi sarcasmi son scherzi spiritosi. E invece d'un ringhioso vecchio difforme, un giovane elegante essa lo crede. DOT O amico mio codesta menzogna mi rivolta È troppo indegno quell'uom crudele e avaro, quell'animo volgar, vizioso e bassodi una tal simpatia. CALEB O Dot che avete mai? Mai io non v'intesi parlar così DOT Quell'uom fa orrore! CALEB Vi fa orror? Che vi ha fatto? Deh parlate vi prego, confidatevi a [me] figliuola mia.	[...] DOT E il padron vostro Tackleton, poteste farle credere forse, che onesto e buon, che gaio e bello sia? CALEB Sì, che volete mai? Quand'egli appare di Berta il viso di piacer s'irraggia. Per lei, Tackleton è buono; i suoi sarcasmi son scherzi spiritosi. E invece d'un ringhioso vecchio difforme, un giovane elegante essa lo crede. - - - -

Parlate o crederò...
Dot, arrossite. Ah, canaglia! Egli ha osato...

DOT (*sorridendo*)
Mio buon Caleb calmatevi;
talmente era grottesco
che contro lui la collera approvar non riesco.
Sol m'ispira disgusto. Ed ei lo sa.

CALEB
È un'anima perversa, o Dot, badate a voi;
di vendicarsi comunque cercherà.

DOT
È troppo vil per questo.
O se John sapesse!
Il mio buon John che all'ira è così pronto

CALEB
Egli vi ama tanto.

DOT
Ed io gli rendo uguale amor.
Caleb, vi ricordate quando divenni la sua sposa?
Molti, e forse anche voi stesso, dissero:
Dot di John potrebbe essere quasi la figlia.
Ma lo pensate, forse.
Ebben, credetelo, non un istante solo mi sorpresi
a rimpiangere d'aver dato il mio cuore a questo rude,
questo onesto garzon ch'è sposo mio
piuttosto che a qualcun dei miei più giovani spasimanti
d'un tempo, oh ve lo giuro!

CALEB
Questa è la casa lieta che l'amor benedì.
Dot come mai spiegare il triste arcano che ci sian dei reietti
cui la fortuna mai sorrise un dì?

DOT
Forse è per questo che non hanno un grillo
nascosto nella casa.

CALEB
È vero, Il grillo porta fortuna.

DOT
Uno noi ne abbiamo.
Si cela nel focolar.
Bizzarra è tanto la bestiola!
Or canta tutto il giorno, or tace
come avesse qualche segreta cura,
la gran malinconia d'essere sola!

CALEB
E voi credete proprio ch'esso porti fortuna?

CALEB
Oh, buona amica, come spiegare il triste arcano,
che ci sian dei reietti,
cui la fortuna mai sorrise un dì?

DOT
Forse è per questo: che non hanno un grillo
nascosto nella casa.

CALEB
È vero, il grillo porta fortuna.

DOT
Uno noi ne abbiamo,
si cela nel focolar.
Bizzarra è tanto la bestiola!
Or canta tutto il giorno, or tace
come avesse qualche segreta cura,
la gran malinconia d'essere sola!

CALEB
E voi credete proprio ch'esso porti fortuna?

continua

DOT
Sì, è l'anima canora della casa silente,
la voce delle cose, la loro eco ridente, *ecc.*

CALEB
Oh se anch'io un grillo avessi
nella povera casa...

DOT
Udite, parmi che incominci il cri-cri.
(*presso al camino*)
Siete voi, signor grillo?...
Oh vi conosco.
Aspetta che gli canti
La canzon dei "Fanciulli perduti in mar".
«Un giorno tre fanciulli
Andarono sul mar, sul mar lontano, *ecc.*

Osservando che la figlia Berta non è insensibile alla persona di Tackleton, Caleb introduce un particolare piuttosto oneroso per la storia appena avviata: la difficoltà a svilupparlo con coerenza si evidenzierà in seguito quando Caleb, quasi smentendo se stesso, darà l'idea di essere inconsapevole di quell'anomalo affetto che lui stesso ha contribuito a creare. La cosa certa è che tanto l'affacciarsi della sagoma grifagna di un Tackleton insidiatore di donne quanto il tratto disinvolto di Dot nel parlare di vecchi spasimanti sono aspetti che si oppongono alla linea più morbida che l'opera assumerà nella sua configurazione definitiva[15]. È questo uno dei non pochi casi in cui l'evidenza scenica rende particolarmente incisive delle questioni che la mediazione letteraria può permettersi di eludere o di sfumare nel chiaroscuro: per questo, una volta accertato che il sospetto di una passata infamia di Tackleton ai danni di Dot avrebbe snaturato la figura di lei che non poteva in alcun modo essere messa in discussione, si ritenne necessario escludere sul nascere anche il solo sospetto di un qualcosa di sconveniente[16].

La lunga 'intrusione' costituita dall'ingresso di Caleb offre molto spazio al tema del *poor people* – vittima della sventura più ancora che della società – da lui incarnato con il suo solo aspetto di vecchio sofferente.

[15] Il romanzo riconduceva tutta la questione degli 'spasimanti' a delle passate e innocenti leggerezze di giovani scolare.

[16] Quei trascorsi sarebbero tutt'al più utili a noi per chiarificare qualche piccola situazione successiva che altrimenti resta sempre un poco in sospeso, come il fare eccessivamente affettato che Tackleton tende ad assumere in presenza di Dot sottintendendo un rapporto di complicità tra i due, o anche quel po' di losco che egli dichiara di vedere in lei (v. libretto, III/2).

Attraverso il suo racconto, gli antefatti relativi al figlio creduto morto vengono presentati con molti particolari, e così pure quelli della figlia cieca per la quale ha costruito l'illusione di una realtà fittizia. Dove la sua visione non sembra cercare attenuanti è nel giudizio su Tackleton, che qualifica come «ringhioso vecchio difforme»: definizione iperbolica che sarà poi fatta scomparire dal libretto assieme a tante altre cose di Caleb[17].

A livello più generale, è da credere che nella rilettura a più occhi compiuta in Casa Ricordi dopo il giugno 1906 tutti questi aspetti assommati prefigurassero un danno alla tenuta dell'opera appena avviata, anche per il solo fatto che facevano prevalere il racconto sull'azione e dunque il declamato sull'elemento lirico-arioso. Si arrivò pertanto a tagliare l'intera scena di Caleb per reintrodurla, notevolmente accorciata, solo in una fase più avanzata del primo atto, in modo da distribuire meglio i pesi e le misure e dare la giusta importanza ai personaggi intorno ai quali ruota tutta la vicenda: la coppia Dot-John. Gli slarghi lirici della parte sacrificata verranno comunque mantenuti: «L'umil stamberga» di Caleb la ritroveremo nella scena quarta; l'arioso «Sì, è l'anima canora della casa silente» di Dot passerà nella terza e sarà rivolto a John; la canzone dei *Fanciulli in mare* che veniva attaccata subito dopo sarà anticipata nel modo che s'è visto nell'Es. 1, evitando così che il soprano si trovasse con due momenti solistici uno in fila all'altro.

Il tempo scenico della visita di Caleb a Dot dura esattamente un'ora: battono infatti le nove all'orologio olandese quando si fa maturo il momento per John di fare il suo ingresso[18]: con la ventata diaccia di nevischio il buon carrettiere fa irrompere in scena la sua semplice, genuina umanità. Il quadretto familiare che subito s'instaura devia la storia su un registro più affettuoso; ma non va dimenticato che nelle prime due versioni analizzate tutto avviene ancora in presenza di Caleb, i cui interventi saranno ovviamente fatti sparire nella versione riveduta.

---

17 Il testo originale recita «stern, sordid, grinding» («duro, sordido, rapace», nella traduzione italiana di Emanuele Grazzi), il che esenta la figura di Tackleton da ogni aggravio di età e ancor più dall'impropria taccia di deformità, che semmai è da intendere in senso puramente morale. Di fatto, alcune pregiate illustrazioni d'epoca vittoriana mostrano un Tackleton tutt'altro che vecchio e orrido.

18 Si osservi come la tempistica sia curiosamente ritardata di ben tre ore rispetto al racconto, dove John viene fatto rientrare allo scoccare delle sei.

Tab. 4

|2| SM 845

SCENA TERZA

Caleb, Dot e John

(pp. 40-44)

(*Entra John col mantello coperto di neve. Bacia Dot, che si è gettata al suo collo e depone in un angolo il sacco delle commissioni, che portava sulle spalle, e una grossa scatola ~~assai pesante~~.*)(*)

JOHN
Buondì, sposina mia,
Buonasera, mia cara.
Sono molto in ritardo? Oh che vuoi mai
Con questo tempo infame

(*scorgendo Caleb*)
Come va, vecchio mio?

CALEB
Alla men peggio!...

JOHN
Bravo davvero! Quando sono assente
Venite a far la corte alla mia donna!

DOT (*con rimprovero*)
Oh John!

JOHN (*ridendo*)
Eh che! Non si può più scherzare? Sbarazzami piuttosto
Del mio mantello...
(*trae dalla tasca un piccolo vaso di fiori accuratamente accolto nella carta e lo porge sa Caleb*)
Aspetta!
Ecco, è per voi. Il regalo per Berta...
E poi direte che manco di memoria!

CALEB (*con gioia*)
Oh grazie, John!

- -

|3|63

SCENA SECONDA

Dot e John

(pp. 15-27)

(*Entra John col mantello coperto di neve. Bacia Dot, che si è gettata al suo collo e depone in un angolo il sacco delle commissioni, che portava sulle spalle, e una grossa scatola.*)

JOHN
Buondì, sposina mia,
Buonasera, mia cara.
Sono molto in ritardo? Oh che vuoi mai
Con questo tempo infame

- -

DOT
(*facendogli cenno di tacere*)
Sss

JOHN (*sotto voce*)
Che c'è?...

DOT
Non senti?...

JOHN (*ascoltando*)
Il Grillo!

continua

	DOT (*con grazia*) Ti dà la buona sera. JOHN Oh, la gentile bestiolina! Mi sembra oggi che sia più gaia ancor del solito. Ti pare? DOT Perché sei giunto. È tanto bizzarra la bestiola!... Or canta tutto il giorno, or tace, come avesse qualche segreta cura, la gran malinconia d'essere sola! JOHN Ma tu credi davvero ch'essa porti fortuna? DOT (*con grande tenerezza*) Sì, è l'anima canora della casa silente, *ecc.* JOHN (*con grande sentimento*) Ne sei l'anima tu, vivente e cara, oh mia Dot!... (*la bacia*) E il piccino? DOT Sta bene... Dorme...
- - -

perare le parti già sfruttate in precedenza in |2|, con ciò instaurando il dolce mistero dell'intimità domestica. Musicalmente si rileva una qualche modifica nel fraseggio e nell'armonia, mentre la linea vocale di John si attesta su un *range* più specificamente baritonale. Tutto si rimette in pari all'attacco della scena successiva, quando è la volta di un ulteriore ampliamento della storia con l'ingresso inatteso di una stravagante figura di vecchio: le sorprese di cui questi è portatore saranno nel segno della pura comicità.

Tab. 5

|2| SM 845 SCENA QUARTA Caleb, Dot, John e Edoardo (pp. 44-49; 53)	|3| 63 SCENA TERZA Dot, John e il vecchio (pp. 27-32; 36-37)
(*Si riapre la porta e appare John accompagnato da un vecchio*)	(*Si riapre la porta e appare John accompagnato da un vecchio*)
JOHN (*al vecchio*) Entrate, entrate! (*entra Edoardo, Abito fuori moda*(*); *lunghi capelli bianchi spioventi; cappello calato sugli occhi; colletto del pastrano rialzato. Si guarda attorno e saluta Dot*)	JOHN (*al vecchio*) Entrate, entrate! (*Il vecchio entra. Ha un abito fuori moda; lunghi capelli bianchi spioventi; cappello calato sugli occhi; colletto*(**) *del pastrano rialzato. Si guarda attorno e saluta Dot.*)
Dormiva ancora come un ghiro, scuoterlo dovetti per svegliarlo. (*Edoardo apre lo sgabello pieghevole che teneva sotto il braccio e vi si siede sopra senza dir nulla*) Ecco, guardatelo – sì, tal quale lo trovai seduto sull'orlo della via muto ed immobile, come una statua e, quasi, al pari sordo!	Dormiva ancora come un ghiro, scuoterlo dovetti per svegliarlo. (*Il vecchio apre lo sgabello pieghevole che teneva sotto il braccio e vi si siede sopra senza dir motto*) Eccolo, guarda così, tal quale, lo trovai seduto sull'orlo della via muto ed immobile, come una statua e, quasi, al pari sordo.
DOT Come? Così, sotto la neve?	DOT Come? Così, sotto la neve?
JOHN Appunto. "Posto pagato" mi gridò, vedendomi. Mi diede in mano venti pences, e lesto salì sulla vettura... Oh, ecco, parla!	JOHN Appunto. "Posto pagato" mi gridò, vedendomi. Mi diede in mano venti pences, e lesto salì sulla vettura... Oh, ecco, parla!
EDOARDO (*sternutando*) Ah...tchumm!... Ah...tchumm!... (*timidamente*) Prego scusarmi il disagio che reco. «Fermo in Posta» sono stato spedito e debbo attendere che mi si venga a prendere. Oh, non badate a me!	IL VECCHIO Ah...tchumm!... Ah...tchumm!... (*timidamente*) Prego scusarmi il disturbo che reco. «Fermo in Posta» sono stato spedito e debbo attendere che mi si venga a prendere. Oh, non badate a me.

continua

(*Si toglie il cappello e si mette in capo un berretto di lana, poi trae di tasca un paio di occhiali che inforca sul naso. Poi, da un'altra tasca, toglie un libro e si mette a leggerlo tranquillamente, mentre Dot e John si scambiano degli sguardi di stupore.*) DOT Oh, questa poi! JOHN Curiosa maniera d'installarsi! CALEB È un tipo comico Non vi par che somigli a un schiaccianoci? [...] CALEB Oh, s'è mai visto uom più buffo di questo? -	(*Si toglie il cappello e si mette in capo un berretto di lana, poi trae di tasca un paio di occhiali che inforca sul naso; da un'altra tasca toglie un libro e si mette a leggerlo tranquillamente mentre John e Dot si scambiano degli sguardi di stupore*) DOT Oh, questa poi! JOHN Curiosa maniera d'installarsi! -

tutto gratuite e pertanto giocate a scopo di puro diletto: suo e nostro[19]. In queste poche battute viene introdotto uno degli aspetti focali della vicenda e cioè la cospicua differenza d'età che intercorre tra John e Dot, ricordandoci di riflesso che questa storia ha la curiosa caratteristica di mettere in campo tutti uomini anziani, e l'unico a non esserlo ne assume l'apparenza: un unicum, probabilmente, nel vasto campionario dei soggetti operistici. La somiglianza dello sconosciuto ad uno schiaccianoci (inteso come giocattolo o pupazzo) era una connotazione troppo sibillina per raggiungere il suo scopo, e così è stata cancellata già in |1| per ricomparire curiosamente in |2| ed essere definitivamente levata di mezzo in |3|, quando si sarà eliminato Caleb dalla scena III. La scelta di un andamento di mazurka per accompagnare la comparsa e relativa pantomima dello strano vecchio non era delle più scontate: su di esso Zandonai si è divertito a costruire un pezzo tematicamente strutturato e autosufficiente, senza per questo perdere di vista la crucialità del ritmo scenico che imponeva di sintonizzare il canto con il disbrigo dei molti traffici di barba, posticci, occhiali, berretto, sedia e libro che sembravano messi apposta per impacciarne lo scorrimento rapido.

È solo a questo punto che la terza e definitiva versione introduce il personaggio di Caleb, con la sua sofferta vicenda umana, e non c'è dubbio che l'insieme suona diverso – più teatrale – ora che è posto in contrasto con il momento allegro. L'intera prospettiva cambia: prima era Caleb a fare da spettatore all'ingresso del vecchio viaggiatore, ora è il finto vecchio ad osservare con sorpresa il nuovo venuto Caleb, in un singolare rovesciamento di parti. Il necessario cambio d'atmosfera è preparato da nove battute strumentali invero assai cupe, e anche il successivo accoglimento di Caleb in casa Peerybingle richiede una nuova azione scenica e nuove parole di testo (v. Tab. 6).

[19] Tutto era già presente in Dickens, che offriva un dialogo pressoché identico a quello poi utilizzato nel libretto. Hanau vi ha conservato la singolare *gag* della seggiola pieghevole. Si osservi di sfuggita che il libretto ha preferito invecchiare di sette mesi il pargolo dei Peerybingle, cogliendo un suggerimento di Francmesnil.

Tab. 6

|2| SM 845 SCENA QUARTA (parte finale) Caleb, Dot, John, Edoardo (p. 54-55)	|3| 63 SCENA QUARTA Dot, John, Il Vecchio, Caleb (pp. 37-47)
	(*È un vecchietto magro, pensoso, dalla faccia cupa, poveramente vestito.- Il vecchio viaggiatore nel vederlo ha un moto di sorpresa e d'imbarazzo nel medesimo tempo.*) CALEB Buonasera ad entrambi! DOT e JOHN Buona sera. DOT Buon Caleb, su, venite a riscaldarvi accanto al fuoco. CALEB Grazie. (*guardando il vecchio*) (*sotto voce*) Ma chi è mai quel forestiero? JOHN Un vecchio sordo, un tipo bizzarro. L'ho trovato errante per le strade... Ah, voi venite per quanto mi diceste. CALEB Appunto. JOHN (*andando a prendere dal pastrano un piccolo vaso di fiori e una scatola*) Ecco le cose vostre. Gli occhi per le bambole e il regalo per Berta. CALEB (*con gioia*) Oh, grazie John! DOT Berta sta bene? È lieta? CALEB (*tristamente*) Quanto esser lo può, povera cieca! DOT E vive sempre – dite – nella dolce illusion che le ha creato il sublime amor vostro? CALEB Sempre!.. L'umil stamberga dov'io vegeto e peno, *ecc.*

continua

CALEB

E, giusto appunto,
il bambino sta bene?

JOHN (*a Dot*)

Brava, dov'è?

DOT

L'ò messo a letto.

JOHN

Vado a dargli un bacio

DOT

Bada di non far rumore
lo sveglieresti

JOHN

Papà Caleb, venite;
è tanto bello quando dorme, vedrete.
(*escono entrambi*)

DOT (*commossa*)

Buon Caleb!... Verran giorni
migliori anche per voi!

JOHN

Certo. Giammai bisogna disperare!

CALEB(*con profondo dolore*)

E che sperare, amici miei?...
La mia grande speranza
è sparita per sempre insieme a lui!...
Al mio Edoardo che è partito un giorno
per cercare oltre il mar la sua fortuna,
e che mai più tornò!...
In qualche solitudine lontana
certo è perito un giorno il figliuol mio!
(*piange*)

DOT

(*tentando di consolarlo*)
Vedrete, ei tornerà, sì tornerà;
tornerà portando nella casa,
che di tristezza è piena e di dolore,
una non finta gioia!

JOHN

Fatevi cor! Su, su, coraggio, buon Caleb.
Vedrete che tutto cambierà.

CALEB

Più non lo spero, ahimè!
Povero Edoardo! Più non lo spero, ahimè!

CALEB (*riprendendosi*)

Vi domando perdon!

JOHN

Che dite mai?
E adesso andiamo,
se volete, a dar la buona sera
al vostro bel figlioccio!

DOT

Fate piano, dorme!

CALEB

Oh, il caro bimbo!

JOHN

Andiamo.
(*salgono un dietro l'altro per la scala interna*)

Con la scena dell'ingresso di Caleb la struttura del primo atto riveduto si mette in pari con la versione originaria. L'intrigo può ora svilupparsi con lo svelamento a Dot del finto vecchio: situazione, come noto, assente nel racconto dickensiano, dove il mistero intorno a quella curiosa figura imparruccata veniva protratto fin quasi alla fine[20]. Particolarmente indovinata è l'intuizione librettistica di usare per questa occorrenza il tramite del ritornello di canzone già noto, cui viene fatta assumere una funzione di sigla evocativa e identitaria anche in ragione del suo alludere a un fatto (il naufragio in mare) sempre presente nella coscienza dei personaggi.

Tab. 7

|2| SM 845 SCENA QUINTA Dot e Edoardo (pp. 55-65)	|3| 63 SCENA QUINTA Dot e il vecchio (pp. 48-60)
(*Dot si rimette a canticchiare la canzone di prima, mentre accudisce alle sue faccende*)	(*Dot si rimette a canticchiare la canzone di prima mentre accudisce alle sue faccende*)
DOT «Un giorno tre fanciulli andarono sul mar, sul mar lontano...»	DOT «Un giorno tre fanciulli. Andarono sul mar, sul mar lontano. Volean...»
EDOARDO (*continuando la canzone*) «Volean toccare il cielo e veder l'onde in preda all'uragano».	IL VECCHIO (*continuando la canzone*) «Volean toccare il cielo e veder l'onde In preda all'uragano».
DOT (*sorpresa, avvicinandoglisi*) Ma come!... Siete voi?	DOT (*sorpresa e avvicinandoglisi*) Ma come!.. Siete voi?..(*)
EDOARDO (*guardandola e sorridendo*) «Oh i poveri fanciulli sperduti in mezzo al mare, al mar lontano...»	IL VECCHIO(**) «Oh, i poveri fanciulli sperduti in mezzo al mare, al mar lontano!...»
DOT Ma allora siete del paese, voi, Se la vecchia canzon così sapete?	- - -

Oh, la povera mamma che li attendeda
tanto tempo invano.

DOT
(*guardandolo con po' di inquietudine*)
Ma allora non siete...
Oh, no, è impossibile![*]

EDOARDO
È bene la canzone dei "Fanciulli perduti"? non è vero?

DOT
Sì...

EDOARDO
(*levandosi la parrucca bianca*)
Ebbene, Dot... È la mia!

DOT (*gettando un grido*)
Ah!... Edoardo!...

EDOARDO (*gaio*)
Ah, finalmente!

DOT
Dopo sei anni!

EDOARDO
(*pensieroso*, *ripetendo*)
Già!... Dopo sei anni!...
Come il tempo passò!
Sei lunghi anni di lotte acerbe, d'ogni dì, d'ogni ora,
Contro il ciel, contro gli uomini e la terra!...
Oh Dot, laggiù si vive oppur si muore.
(*pensando al padre*)
Povero padre mio!... Com'è cambiato!

DOT
La miseria... il dolor... la vostra assenza...

EDOARDO
Non sembravi, o mia Dot, che feci bene
Di truccarmi a tal modo? Troppo grande
La sua sorpresa saria stata.

DOT
Certo. La gioia uccide qualche volta.

EDOARDO
Ditemi... E May?

- -

DOT
(*guardandolo con un po' d'inquietudine*)
Ma come sapete?...
Ah no, è impossibile!

IL VECCHIO
È bene la canzon del "Fanciulli perduti" non è vero?

DOT
Sì...

IL VECCHIO
(*levandosi la parrucca bianca*)
Ebbene, Dot... È la mia!

DOT (*gettando un grido*)
Ah! Edoardo!

IL VECCHIO (*gaio*)
Ah, finalmente!

DOT
Dopo sei anni!

EDOARDO

Già!... Dopo sei anni!...
Come il tempo passò!...
Sei lunghi anni di lotte acerbe, d'ogni dì, d'ogni ora, contro il ciel, contro gli uomini e la terra...
Oh Dot, laggiù si vive[***] oppur si muore!
(*pensando al padre*)
Povero padre mio, com'è cambiato!...

DOT
La miseria... il dolor... la vostra assenza...
Ma perché travestirvi in questo modo?
Perché celarvi a vostro padre?

EDOARDO
(*con grande sentimento*)
Avrei voluto aprirgli subito le braccia
dirgli «Son io!». Invece, ohimè! nol posso!
(*con dolore intenso*)

May? May Fiedling?
(*a Dot che lo guarda stupita*)
Appresi venti miglia da qui, che obliosa e immemore dell'amor che giurato un dì m'avea, sta per sposarsi.

continua

	DOT (*con sorpresa*) May!
	EDOARDO Eppure... credere non lo potei. Per questo mi vedete arrivar così truccato. Pria di svelarmi, vo' saper se è vero che mi tradì.
DOT Sempre essa vi aspetta.	DOT Oh no! May v'è fedele, e sempre essa vi aspetta.
EDOARDO (*con intensa felicità*) Oh, siate benedetta Per cotesta parola: «Essa vi aspetta». Parola sospirata nel lungo esilio dalla cara amata, sì sospirata, sì sospirata, e quanto! Ma rôsa anche dal dubbio, anche dal pianto!... Parola benedetta, Parola benedetta, Or che amor trionfi; ch'essa mi aspetta! Oh Dot, ricco io ritorno, rifiutarmela Sua madre non potrà, ora... Oh, son troppo felice... Dot, mia buona Dot!...	EDOARDO (*con intensa felicità*) Oh, siate benedetta per cotesta parola: «Essa vi aspetta». Parola sospirata nel lungo esilio dalla cara amata. Sì, sospirata, e quanto! Ma rosa anche dal dubbio, anche dal pianto!... Parola benedetta, or che amor trionfi; ch'essa mi aspetta! Oh Dot, ricco io ritorno, rifiutarmela sua madre non potrà ora... Oh, son troppo felice... Dot, mia buona Dot!
	(*si sentono i passi di John e Caleb che ritornano*)
DOT Su presto, Ecco John che ritorna!	DOT Celatevi, ritorna il padre vostro; nel vedervi troppo grande sarìa la sua sorpresa
	EDOARDO È ver, la gioia uccide qualche volta...
(*Edoardo si rimette in fretta parrucca, berretto e occhiali e va a riprendere il suo posto davanti alla poltrona. Dot finisce di preparare la tavola*)	(*si rimette in fretta la parrucca, il berretto e gli occhiali e riprende il suo posto davanti al focolare. Dot finisce di preparare la tavola*)
(*) *Tratti di matita rossi e azzurri in questo punto (pp. 57-58) fanno supporre un taglio di 8 bb.*	(*) [S]: «Ma come conoscete...?». (**) [S]: (*sempre cantando si toglie il berretto, abbassa il collo del pastrano e sorridendo fissa Dot*). (***) [S/L]: «Si vince».

La svolta dello smascheramento aprirà la strada ad una lunga serie di varianti necessarie a dare coerenza al seguito delle vicende, modificando considerevolmente i meccanismi interni a ciascun personaggio e in primo luogo liberandoci da ogni possibile retropensiero nei confronti di Dot e della sua onestà presente e passata. In |2| l'agnizione è abbreviata di dieci battute per un taglio autorale alle pp. 57-58 e viene anche gestita con effetto migliore; ma il taglio era già presente in |1| con segni verticali di matita rosso-blu. I molti interventi riscontrabili sulle parole, sulle didascalie e sul movimento scenico rendono conto di un certo travaglio pro-

trattosi fino all'arrivo della soluzione più convincente. Le motivazioni di Edoardo sono gestite con una certa imperizia dal librettista, specie quando attribuisce il suo travestimento al fatto di voler evitare un colpo troppo forte al padre che lo crede morto, mentre la ragione vera è quella di poter indagare liberamente sulla presunta infedeltà di May.

L'inatteso, acutissimo grido che la *ur*-Dot gettava all'improvviso creando un effetto straordinario di sorpresa nel lettore che nulla ancora poteva sospettare, viene in parte conservato nell'opera per sottolineare l'avvenuto riconoscimento, ma attenuato dal fatto di svolgersi in assenza di altri testimoni. Inoltre, se nel racconto lo svelamento si ammantava di molti sottintesi ed oscurità per poi chiarirsi nel prosieguo, nel teatro ciò non poteva che avvenire in un'unica soluzione e con piena evidenza. Anche in conseguenza di queste microvarianti, si sono resi necessari degli interventi sulla linea musicale nel senso di una maggiore intensificazione espressiva e di un'animazione generale che prima poteva apparire deficitaria. Fin dall'inizio della scena Edoardo è reso vocalmente più svettante nel terzo manoscritto, con puntature reali o alternative atte ad assecondare l'impeto tenorile. La tirata «Dopo sei anni» si intensifica e addensa anche nella scrittura sottostante, mutata nell'armatura, per rendersi meno agitata solo alla fine, col rientro di John e di Caleb. Le novità intervenute in quegli ultimi minuti sono tali da turbare non poco Dot, rendendo vagamente sospettoso il marito, che pure si concede un'altra piccola facezia.

Tab. 8

|2| SM 845 SCENA SESTA Dot, Edoardo, John, Caleb (pp. 65-67)	|3| 63 SCENA SESTA Dot, Edoardo, John, Caleb (pp. 60-62)
JOHN E questa cena è pronta?	JOHN E questa cena è pronta?
DOT (*affrettandosi un po' turbata*) Ecco, ecco... La cocoma è sul fuoco Per il tè... Qui c'è burro... pane...	DOT (*affrettandosi un po' turbata*) Ecco, ecco... La cocoma è sul fuoco Per il tè... Qui c'è burro... pane...
JOHN (*porgendole la guancia*) E il resto?	- - -

JOHN Perché no? Il vecchio schiaccianoci? (*ride*) È sordo e muto, quasi.	
DOT Ma non è cieco.	
JOHN La strana aria che hai!	JOHN (*osservandola*) La strana aria che hai!
DOT (*un po' turbata*) Io?... No. (*avvicinandosi a Edoardo*) Una tazza di tè?	DOT Io?... No, t'inganni, o mio buon John.
EDOARDO (*prendendo in mano la tazza che essa gli porge*) Grazie.	
(*Si sente battere alla porta.*)	(*Si sente battere alla porta*)
JOHN Toh!... Picchiano. Chi mai sarà?...	JOHN Toh!... Picchiano. Chi mai sarà?...
(*Dot va ad aprire e si ritrae istintivamente.*)	(*Dot va ad aprire e si ritrae istintivamente*)

Tackleton sopraggiunge a completare, per questo primo atto, la sequenza delle entrate in scena, recando con sé quel contrasto che è già insito nel suo nome. La musica di Zandonai asseconda la caratterizzazione attribuendo al contrappunto orchestrale una qualità meccanica e grottesca che suona unica nell'intero contesto dell'opera: un vocabolo, va detto, che risulta del tutto proprio alla situazione e che risveglia nell'ascoltatore più di un'assonanza. La notizia del suo imminente matrimonio con May Fiedling arriva come un fulmine a ciel sereno ed ha buon gioco nell'arricchire la materia del primo atto che ha già conosciuto sorprese a ripetizione. Si soprassiede invece sulla controscena di lui che cerca in John un complice ai suoi maneggi perché difficilmente tali aspetti di psicologia minuta riescono ad avere efficacia su un palcoscenico lirico. Dal canto suo, il finto vecchio non può che starsene zitto e muto, ma tradisce la propria emozione lasciando cadere la tazza del tè: una trovata ad effetto presente nel solo libretto italiano. Un'altra controscena riscontrata in |2|, che vede Tackleton imporre a Caleb un pesante carico per risparmiare sul noleggio di una vettura, faceva parte di una vecchia concezione ancora indugiata nell'idea di evidenziare tutti i lati peggiori del giocattolaio, mentre nel ripensamento successivo il passaggio sarà eliminato con un taglio di ventisette battute.

Tab. 9

|2| SM 845 SCENA SETTIMA Detti e Tackleton (pp. 75-79)	|3| 63 SCENA SETTIMA Detti e Tackleton (pp. 70-72)
[...] DOT (*a Tackleton*) No,... non è possibile! May vostra sposa?... È falso! TACKLETON È tanto vero che vi invito tutti. alle mie nozze. Anzi, Poiché so che doman, come ogni anno Alla Vigilia del Natal, pranzate In casa di Caleb, m'invito anch'io. May ci sarà! (*a Caleb che asciuga le lagrime*) Ed or che qui vi trovo, Mettetevi la cassa sopra le spalle e andiam. D'un fattorino così risparmio il nolo! EDOARDO (*a mezza voce*) Ah, miserabile! TACKLETON Che ha detto? JOHN Nulla DOT No, Caleb non può portare quella cassa! (*a John*) Se attaccassi Il biroccino... di'... JOHN Certo. Venite. Entrambi aiutatemi Così farem più presto! CALEB No, non voglio incomodarvi... JOHN Via... poche parole! TACKLETON Madama, i miei rispetti. CALEB Grazie, mia buona Dot; dunque a domani.	[...] DOT (*a Tackleton*) No... non è possibile! May vostra sposa?... È falso! TACKLETON È tanto vero che vi invito tutti alle mie nozze. Anzi, poiché so che domani, come ogni anno alla Vigilia del Natal, pranzate in casa di Caleb, m'invito anch'io. May ci sarà! - - - -

Il secondo *tête-à-tête* fra Dot e Edoardo è improntato all'amarezza per quanto appena appreso: se May è in procinto di sposarsi occorrerà trovare in fretta uno stratagemma per impedirlo. Che si tratti di un momento melodrammaticamente cruciale lo dimostra il lavorìo a cui Zandonai ha sottoposto anche questo passaggio, introducendo nel manoscritto più recente non poche modifiche relative al fraseggio e all'intera situazione musicale e soprattutto animando l'invettiva attraverso l'innalzamento della tessitura per ossequio alle norme tenorili in fatto di patema amoroso.

Tab. 10

|2| SM 845 SCENA OTTAVA Dot e Edoardo (pp. 80-84)	|3| 63 SCENA OTTAVA Dot e Edoardo (pp. 73-75)
EDOARDO (*scattando in piedi e strappandosi barba e parrucca e correndo verso la porta il pugno alzato*) Oh, vile, oh miserabile! Oh non poterlo aver fra le mie mani! (*in preda a profonda disperazione e con grande sentimento, venendo verso Dot*) Dot, ecco è finito il sogno mio! Oh, sento che con esso è tutto infranto! May mi tradì. Ancor non posso crederlo. Or che mi resta, ahimè, fuori del pianto? (*cade su una sedia singhiozzando*)	EDOARDO (*scattando in piedi e strappandosi barba e parrucca corre verso la porta il pugno alzato*)(*) Ah, vile, ah, miserabile! Oh, non poterlo aver fra le mie mani (*a Dot in preda a profondo dolore*) Oh, Dot, ecco, è finito il sogno mio! Oh, sento che con esso è tutto infranto! May mi tradì! (*cade su una sedia singhiozzando*)
DOT No, Edoardo, coraggio. Qui c'è un mistero. No, non è possibile Ch'essa acconsenta a vendersi a colui!	DOT (*cercando di consolarlo*) No, Edoardo, coraggio... Qui c'è un mistero.
EDOARDO Oh, Dot, se mi ridate invano la speranza ancor più dura sarà la sorte mia! Essa è riposta in mani vostre.	EDOARDO Oh, Dot, se mi ridate invano la speranza ancor più dura sarà la sorte mia. Essa è riposta in mani vostre.
	(*) *Nelle edizioni a stampa sparisce ogni riferimento ai posticci.*

Con quest'ultimo rivolgimento ha termine, per quanto riguarda il primo atto, la sequenza degli accadimenti: che tutte le scene fin qui considerate abbiano avuto bisogno di un intervento correttivo dimostra che le criticità avvertite stavano tutte nel meccanismo della commedia, nella trama d'azione. Di nessuna variante ha invece abbisognato la scena che

subentra ora e che è designata a concludere l'atto[21]: una pagina statica, tutta d'atmosfera e di poesia, che restituisce alla coppia Dot-John il diritto a un lungo idillio sull'onda di soavi fantasticherie e che ha l'effetto di calmare il corso fin lì piuttosto animato degli eventi. Tutto ora procede in un insieme di dolcezza e affettuosità, e ciò è importante perché permette di conoscere meglio il carattere di John, che sarà pure uomo di scorza semplice e rustica ma non per questo è incapace di fine sensibilità e di ricchezza immaginativa.

All'ascolto di questa pagina contesta di rievocazioni soffuse di tenera malinconia e vivificata dalla poesia delle cose lontane, vien fatto di pensare per ragioni di atmosfera generale o anche solo per la suggestione delle tipologie vocali coinvolte ad un analogo momento del *Tabarro* pucciniano che era ancora di là da venire. Ciò porta a riflettere sulla disponibilità del giovane Zandonai ad andar oltre i cliché consolidati che pongono a centro e culmine di ogni opera che si rispetti l'appassionato duetto soprano-tenore e non contemplano – salvo che in soggetti dichiaratamente buffi o al contrario decisamente tragici – il rapporto amoroso tra persone appartenenti a generazioni diverse. È pur vero che quello della coppia Peerybingle non è il campo della passione sfogata bensì della soffusa tenerezza reclamante il conforto di una soffice poltrona e di una buona pipa; ma Zandonai dà mostra di sapersi inserire agevolmente in questa peculiarità dei rapporti umani, senza che nemmeno lo sfiori l'ombra dell'ironia o la tentazione parodistica, e così John ne esce con tutti gli onori.

In quest'atto anche gli altri caratteri hanno avuto modo di definirsi bene: l'irruente ed estroso Edoardo, posto al centro della trama d'azione, rispecchia la linea dell'*amoroso* classico, essendo al contempo un personaggio destinato inevitabilmente all'assurdo; Caleb, con la sua umanità dolente, deriva anch'esso molti spunti dal ricco fondaco dei padri ottocenteschi; Tackleton infine incarna perfettamente la specie del *vilain*, ma senza che la sua ostentata misantropia sia sufficiente a qualificarlo come malvagio senza remissione: si capisce abbastanza presto che non andrà preso troppo sul serio e che anzi con lui si finirà quasi per simpatizzare, trattandosi di un individuo più accostabile dei biechi prototipi di Scrooge e di Fagin.

---

21 Sia in |2| che in |3| Zandonai indica erroneamente questa come Scena VIII.

Atto secondo

La casa-laboratorio di Caleb costituisce l'ambientazione del secondo atto. In questo luogo desolato la presentazione dei personaggi si completa con la figura dolce e dolente di Berta: a lei è riservata tutta la lunga sequenza iniziale da sola e poi in duetto col padre, che da come è trattata lascia immaginare la compromissione diretta di Zandonai anche in termini di sceneggiatura. Va infatti notato che per struttura e andamento la scena si distacca in buona parte dal modello Francmesnil con le sue insistite e pietose menzogne paterne portate ad estremi imbarazzanti, e acquista molto in termini di sostanza poetica. Anche in questo caso l'*ambiance* si semplifica di molto nella versione più recente, quasi a voler evitare l'eccesso di forzature realistiche e dar spazio ad altri aspetti di più sottile simbolismo come quello, già prefigurato nell'Atto precedente, di assegnare a lei cieca il compito di sistemare gli occhi di porcellana alle bambole. La mestizia è il connotato dominante di questa scena.

Tab. 11

|2| SM 845 SCENA PRIMA Berta (p. 105)	|3|63 SCENA PRIMA Berta (p. 96)
Camera di poverissimo aspetto che serve nello stesso tempo da laboratorio e da sala da pranzo. La tappezzeria è strappata in qualche punto e il soffitto annerito dal tempo è solcato da numerosi crepacci. A destra un caminetto otturato davanti al quale trovasi una stufa a smalto con un tubo di latta. Una porta. Dall'altro lato, un po' obliquamente, una grande vetrata guarnita di cortine con un uscio che porta al magazzino di Tackleton. In fondo sopra una credenza, delle tavole disposte a scaffale. Una finestra. A sinistra altri piccoli scaffali e una porta. Mobilio vecchio e molto usato. Sedie, tavolo e una grande poltrona di cuoio dove Caleb lavora. Sugli scaffali e sui mobili, in gran disordine, giocattoli d'ogni specie ultimati o in costruzione.	*Piccola stanza di poverissimo aspetto dalla quale, per mezzo di una porta vetrata, si scorge il magazzino di Tackleton. Sui pochi mobili vecchi e molto usati, giocattoli di ogni specie disposti in gran disordine.*

Si indovina una certa intenzionalità di Zandonai nel far scendere Berta nei registri più gravi della sua tessitura mezzosopranile, quasi a voler offrire un corrispettivo acustico del buio in cui ella è costretta. E forse non è che un abbaglio di noi posteri il trovare in qualche inflessione del suo canto una traccia dei modelli di patetismo adolescenziale a quell'epoca imprescindibili: Iris e Cio-Cio-San.

Ora il padre rientra e la coglie immersa nelle sue fantasticherie, provandone un'acuta pena. Ma poi torna a recitare la solita parte dell'uomo

forte, sereno e benestante. La scena a due in cui egli finge di indossare un abito elegante è rimasta solo nel manoscritto |2| alle pp. 113-117, ma la sua eliminazione non è confermata dagli abituali segni rossi bensì solo suggerita da una traccia di piegatura verticale dei fogli relativi.

Tab. 12

|2| SM 845 SCENA SECONDA Berta e Caleb (pp. 111-118)	|3| 63 SCENA SECONDA Berta e Caleb (pp. 102-103)
[...] CALEB Hai due manine veramente da fata nell'acconciar tutte queste donnine. BERTA Mio caro! CALEB Oh, mia diletta! BERTA (*toccandolo*) Ma sei tutto bagnato! Oh, l'imprudente! Cambiati tosto. Che vestito hai messo? CALEB Che vestito? Il nuovo. BERTA Oh lascia che ti sgridi un po'. Lo sai? Cominci a divenire vanitoso. Con questo tempo, un abito elegante come quello? Del resto, hai ben ragione Tu sei giovane ancor, gaio, piacente... CALEB Eh be'!... Non per vantarmi, Ma dò dei punti ancora ai giovanotti. BERTA Come son lieta di saperti allegro! E hai ben ragione: nulla qui manca. CALEB Nulla! BERTA Una piccola casa umile e chiara Un buon padrone che ci ama...	[...] CALEB Hai due manine veramente da fata nell'acconciar tutte queste donnine. BERTA Mio caro! CALEB (*abbracciandola*)(*) Oh, mia diletta! - - - -

Com'è gentile! Fino ai fiori pensa
Per me
Profuman tutta questa stanza
D'un profumo soave, che al cor mi parla dell'animo
Suo buono e generoso.

CALEB (*tra sé*)

Povera cara illusa!

(*) *Nelle edizioni a stampa è Berta ad abbracciare Caleb.*

Subito dopo, ponendosi in primo piano il dramma della cecità e dell'inganno di cui Berta è vittima, il manoscritto più recente palesa, tra le parole «Oh, dimmi, babbo» e «coi tuoi occhi una volta», una situazione affatto diversa rispetto alla versione precedente[22]: restano le parole, ma la linea musicale è del tutto rifatta, con spostamento di tonalità e cambiamenti nell'armonia, nel metro, nella tessitura e nel fraseggio. Il passaggio che segue intorno alle vere o immaginarie bellezze del mondo esterno («E al di là tutto il bianco paese...») ha qualità espressive di primo livello, e se solo l'orchestra fosse stata pensata più soffusa e propizia alle mezze-voci esso sembrerebbe reclamare di diritto una modalità liederistica.

La seconda cosa che viene a precisarsi nel secondo atto è il tratto disumano di Tackleton, di cui si accentua l'insensibilità, che è quasi ostilità, nei confronti della povera ragazza nonché la sbrigatività padronale usata verso il padre di lei, che si diverte spesso a ridicolizzare. All'inizio della sequenza, la rimostranza da lui espressa nei confronti dei Plummer quando sente cantare appare del tutto fuori luogo poiché non è Caleb ad essersi prodotto nella disinvolta canzone del *Vino spumeggiante* come si leggeva nel racconto, ma Berta ad aver intonato la sua cantilena («Lungi lungi sull'ali del vento...») che di allegro non ha proprio niente. È pur vero che tra le prerogative che si son volute attribuire a Tackleton c'è quella di essere amusicale (*ergo* antisentimentale): un connotato che ora torna utile per sottolineare la sua insensibilità e durezza di cuore. Si veda come ulteriore esempio la modalità con cui egli comunica le ultime disposizioni per la cena e di riflesso rende noto il suo prossimo sposalizio con May, con immancabile disperazione di Berta.

22 (|2|, pp. 118-119; |3| 104-109)

Tab. 13

|2| SM 845 SCENA TERZA Caleb, Berta, Tackleton (pp. 128-137)	|3| 63 SCENA TERZA Caleb, Berta, Tackleton (pp. 114-121)
(*entra Tackleton*) TACKLETON (*rudemente*) Cantate, eh? Siete allegri? Bravi! Avanti! Ma intanto, a quanto sembra, dimenticate il resto. CALEB Vi domando perdono... Infatti... (*va a chiudere la finestra*) [...] TACKLETON (*a Berta*) Dunque, ceno con voi stassera, insieme a Dot e a Peeribingle. [sic] BERTA È un grande onor per noi! TACKLETON Badate che Madama Fiedling non viene: è un po' indisposta e affida a me la figlia sua. BERTA Come? May Fiedling verrà da noi? TACKLETON Sicuro! Neppur questo Le avete raccontato, vecchio pazzo? BERTA (*pensierosa*) May Fiedling!... TACKLETON Sì, May Fiedling, che mia sposa sarà fra poco. BERTA (*con grande commozione*) Voi?... May?.. Vostra sposa? TACKLETON Sì, mia sposa. Sapete che cos'è un matrimonio? Il Municipio, la chiesa, le carrozze, i fiori, il prete che benedice. Ed or che lo sapete, fatemi il piacer di stender la tovaglia. Arrivederci. (*esce sbattendo l'uscio e crollando il capo in segno di commiserazione*)	(*entra Tackleton*) TACKLETON (*rudemente*) Cantate, eh? Siete allegri? Bravi! Avanti! Ma intanto, a quanto sembra, dimenticate il resto. CALEB Vi domando perdono... Infatti... (*va a chiudere la finestra*) [...] TACKLETON (*a Berta*) Dunque, ceno con voi stassera, insieme a Dot e a Peeribingle(*). [sic] BERTA È un grande onor per noi! TACKLETON (*a Caleb*) Badate che Madama Fiedling non viene: è un po' indisposta e affida a me la figlia sua. BERTA Come? May Fiedling verrà da noi? - - - -

Il seguito offre piccoli sviluppi essenziali alla storia: nella breve Scena Quarta mette radici l'equivoco intorno ai sentimenti in gioco allorché Caleb, dietro l'annunciato matrimonio, mostra di vedere non il sacrificio della figlia ma l'offesa fatta al figlio Edoardo che di May era promesso: un risvolto piuttosto contorto che a nessun adattatore era venuto in mente di sfruttare e che depone assai male circa il discernimento del vecchio padre, quando pure non nasconda un fondo di mascherata ipocrisia.

Ma a catturare l'attenzione sopraggiunge ora la Scena Sesta, che è la più movimentata e complessa per la presenza di tutti i personaggi. L'incontro conviviale che ne sta al centro è uno di quei *topoi* teatrali in cui si sospetta sempre l'incombere di una svolta drammatica. Variamente definita nelle fonti note, l'occasione mangereccia sembra configurarsi nel libretto italiano come una vera e propria cena, con una quantità di vettovaglie «da sfamare un reggimento», bottiglie qualificate di *sciampagna*[23] e la sola mancanza (grave) di una teiera ricolma. Ma soprattutto vi campeggia il pudding *brûlé*, per la cui cerimoniale preparazione viene creato un *refrain* melodico di pronto utilizzo che si accompagna felicemente all'effetto spettacolare[24]. E com'era da prevedersi, s'insinua nell'apparenza lieta più di un motivo di tensione: anzitutto per la sibillina allusione di Tackleton ai vecchi viaggiatori e la sua minaccia a Dot masticata tra i denti («Chi per ultimo ride, ride bene»); subito dopo per l'intemerata fin troppo accesa di Dot nel momento del suo *toast* improvvisato sfociante quasi nell'isteria («Molti son morti di color che partirono»), mentre May di nascosto si scioglie in lacrime e gli uomini (John e Caleb) assistono increduli e ignari di tutto.

Va osservato che ai fini della resa teatrale questa parte della storia ha dovuto più di altre distaccarsi dall'originale letterario poiché in nessun modo si sarebbe potuto riprodurre sulle scene liriche il gioco di sguardi incrociati, allusioni e silenzi gravidi di tensione con cui il vir-

---

23 Poi ridimensionate in comuni birre e infine in generiche bevande.

24 Diamo a beneficio degli interessati il dettaglio della refezione così come si ricava dalle diverse fonti. Per il *pic-nic* di Dickens sono previste birre, cosciotti di montone freddo, un pasticcio di carne e una cofana di patate bollite con seguito di dolci, noci e arance. Per il più contenuto *supper* di Boucicault sono citati vino, tè, dolce e una torta, mentre Sturgis prescrive un tipico *beef and pie* con *home made bread*, innaffiato da *amber beer*. E se Gallignani e Willner si tolgono dal fastidio di organizzare il rito gastronomico limitando l'occorrenza rispettivamente a una comune bicchierata e a una semplice scodella di zuppa, il *pique-nique* di Francmesnil vede John presentarsi con sandwich e birra e Tackleton distinguersi con torta e champagne, mentre il tradizionale pudding sembra non riservare particolari cerimonie ustorie.

tuosismo dickensiano aveva affrontato gli snodi cruciali tra i personaggi. Qui il libretto non ha avuto scelta e ha dovuto riconsiderare tutto il complesso degli eventi concentrandolo e semplificandolo drasticamente ed escogitando nuove situazioni. Avviene così che ad attenuare la sopravvenuta frizione si imposti ora per contrasto un momento inaspettato e suggestivo che porta ogni personaggio ad immobilizzarsi come per un arcano stupore: a provocarlo è un lontano suono di campane annuncianti il natale, sul quale s'innesta il canto estraniato di Edoardo dalla strada. La scena è per molti versi inverosimile, ma la proprietà del commento musicale riesce a far passare sopra ai difetti, primo dei quali l'equivoco su chi abbia da lanciare il segnale convenuto (sembrava di capire che dovesse farlo Dot)[25]. Inoltre va un po' perduta per l'intreccio delle voci nel concertato l'ulteriore insinuazione maliziosa di Tackleton sui vecchi viaggiatori, la quale serve di conferma alla trama che egli sta ordendo in questa svolta della vicenda.

Occorre ora soffermarsi sulla parte finale, quando gli uomini si ritirano nel magazzino a fumare e in scena ha luogo la spiegazione non priva di lacrime tra le donne. L'iniziale incertezza nei posizionamenti è testimoniata dall'assenza in |2| di qualsiasi didascalia esplicativa dopo le parole: «...a fumar nel magazzino», forse perché a quello stadio dei lavori non si aveva ancora ben chiaro come far uscire gli altri dalla vista. Caleb continua ad essere al centro delle preoccupazioni librettistiche: come farlo edotto della deriva sentimentale della figlia se se ne sta con gli altri a fumare? Ecco allora che alla fine della Scena Settima, nel mezzo del conversare delle donne, vien fatto rientrare non visto e senza una precisa ragione ma giusto in tempo per cogliere qualche parola che lo illumina sulla realtà, dopodiché, pronunciata tra sé una frase di compatimento, se ne torna nel retrobottega altrettanto inosservato, mentre avrebbe potuto e anzi dovuto seguire la figlia al piano di sopra ed avere con lei una spiegazione. La sua battuta (testuale da Dickens) «Gran Dio! Ingannata io l'ho fin dalla culla per ferirla nel cor» appare come inserimento posticcio a matita nel manoscritto |2| confermato poi a penna in |3|, e suona come un possibile rimedio trovato in mezzo ad altre soluzioni possibili per venir fuori da un passaggio delicato della storia.

Il frequente glissare da una vicenda umana all'altra, ognuna ugualmente pressante, vale anche come discreta sfida per Hanau e Zandonai a tenere insieme senza sfaldamenti tutti i corni del problema. Ora si

---

25 Ancora più critica era la situazione in Francmesnil, dove si faceva cantare Édouard con molto anticipo per poi tenerlo lungamente in istrada al colmo dell'incertezza.

accumulano in questa scena tutta al femminile molti nodi della situazione generale e ciò presta il fianco ad alcune considerazioni critiche perché, per quanto breve, ha l'incarico di riscaldare notevolmente la materia sentimentale reclamando il pieno fuoco dell'attenzione. L'inverosimiglianza della situazione accresce in noi l'imbarazzo, e questo non perché non si riconosca alle dinamiche amorose di essere guidate dalla più completa irrazionalità, ma perché non si può fare a Berta il torto di avere così malamente frainteso la vera natura umana di Tackleton così come tutto il resto: lo stato miserando dell'abitazione, la condizione penosa del padre, la millantata agiatezza. Un paludamento di sacco grezzo ricucito alla brava deve ben risultare diverso al tatto da un cappotto tagliato all'ultima moda, e la voce dell'attempato giocattolaio deve ben suonare poco conforme a quella che ci aspetterebbe da un giovanotto. Aver ritenuto che la cecità attenuasse a tal punto la percezione dell'esistente è stata un'inaccettabile ingenuità, e a coronamento di tanto traviamento ecco l'appello di Berta a May affinché questa ami il promesso sposo come lei lo ha amato: implorazione che suona debole e convenzionale a dispetto della sofferta sincerità che la muove. La complicazione apportata dalla vicenda di Berta con il peso della sua sostanza emotiva va così a gravare sulla Scena Settima come per una deriva di vecchio melodramma, e non sarà allora un caso se al patetico personaggio della cieca si richiede di abbandonare la scena con un gesto rubato alla vecchia Madelon.

La coda di questa sezione narrativa si estende fino all'inizio della Scena Ottava, dove viene finalmente in primo piano la necessità di coinvolgere May – il personaggio più trascurato della storia – nell'imbroglio che la vede parte in causa non meno degli altri. Proprio a motivo del suo profilo scialbo, la caratterizzazione di May risente di una qualche incertezza comportamentale, non del tutto risolta nelle fonti manoscritte. La sua improvvisa affermazione («Mi costrinse mia madre, con la forza, a questo matrimonio ch'io detesto») da un lato fa tirare un sospiro di sollievo per il lungamente atteso chiarimento che essa apporta, ma dall'altro crea ulteriori perplessità di tipo logico. È verosimile che un tale sentimento d'ostilità non fosse mai emerso nelle confidenze tra le amiche e che ancora poco prima non si fosse manifestato di fronte alla sofferta resa di Berta? È pensabile che May esprima solo ora e quasi per inciso un tormento che doveva opprimerla da tempo? Come che sia, è venuto ora il momento di chiamare dentro Edoardo e di svelarlo all'amata: ciò avviene, da parte di Dot, mettendo un segnale alla finestra (fonti manoscritte) ovvero facendo un semplice cenno (fonti a stampa). A questa tappa significativa segue subito dopo l'equivoco più grave intorno all'identità dello pseudo-vecchio, con ciò fornendo materia al rivolgimento drammatico

che seguirà in tempi verdianamente rapidi per concludersi con il momentaneo trionfo dell'antagonista giustamente ghignante.

Per questo c'era bisogno di un gesto eloquente che inducesse in inganno gli altri, e venne creato il particolare di Dot che accomoda la barba e i capelli finti a Edoardo dando l'illusione di una stretta confidenza tra i due, pur senza arrivare all'aperto abbraccio che Francmesnil regalava generosamente ai due scriteriati[26]: il gesto di familiarità è appunto quello che Tackleton scorgerà da dietro la vetrata e potrà mostrare all'ignaro John scatenando tutti gli sviluppi ulteriori. Il finale dell'atto siglato dal cachinno di Tackleton è di quelli che lasciano il segno; ma la svolta veristica enfatizzata dal gesto di John che prende per il collo la povera Dot avvicina un po' troppo i modi del carrettiere a quelli sanguigni del collega compar Alfio e rimane pertanto come una brutta caduta di stile per la cui soluzione non resta che affidarsi ad una regia accorta.

Atto terzo

Il primo e più sostanzioso passaggio modificato nel terzo atto serve una volta di più ad attenuare la negatività della figura di Tackleton, diventata ormai eccessiva per una commedia di buoni sentimenti. Se si ravvede Scrooge potrà ben farlo Tackleton, tanto più che è lo stesso Dickens a proporcene il modo, mostrando il giocattolaio capace di assorbire i colpi della fortuna e perfino di tirar fuori un certo tratto burbanzosamente cordiale. Va detto però che il romanziere aveva il vantaggio di muoversi in territori non appesantiti da sottintesi etico-religiosi e una rude scusa poteva bastare a riportare la concordia nella piccola comunità, ciò che invece non avviene nelle versioni 'latine' per le quali si è resa necessaria un'azione di abbassamento e umiliazione del malvagio quale passaggio obbligato per ottenere un possibile riscatto.

Prima di questo, Zandonai ha dovuto affrontare il caso umano di John, entro una situazione che ricorda da vicino quella di Mastro Ford: in entrambi i casi il tradimento delle mogli non c'è stato ma i mariti non lo sanno. Nessuna colpa commessa ma molto dolore sofferto. Ciò che fa la differenza tra i due casi è che l'uno è guardato con gli occhi disincantati di un ottantenne che può permettersi di scherzarci su, l'altro con quelli creduli e appassionati di un ventenne per il quale i sentimenti hanno ancora un carattere di assolutezza. C'è dunque molto inutile sub-

[26] Il particolare dei posticci, che veniva dal racconto, è scomparso nelle versioni più recenti per immaginabili ragioni di praticità, ma è evidente che qui sono necessari più che mai.

buglio nella reazione del carrettiere John, di cui pure avevamo in più momenti apprezzato l'animo bonario e mite. In nessun caso il suo monologo potrebbe essere interpretato con sottolineature ironiche, essendo trattato musicalmente in modo affatto tragico e tutto di prima intenzione; l'attenuazione viene se mai dopo, dal non scontato atto di generosità che lo porta a scagionare la troppo giovane sposa e implicitamente a incolpare se stesso per averla costretta ad un legame innaturale, rivelando con questo un completo fraintendimento della realtà ma anche una capacità autocritica di lega assai nobile.

Tackleton, intuendo forse che l'imbroglio da lui fomentato può scadere in dramma, viene a sincerarsi. E qui, nel bel mezzo del dialogo con l'abbattuto procaccia ha modo d'infilare una tirata misogina che è da considerarsi un'autentica rarità dal momento che sopravvive solo nella versione primitiva dove è rimasta fissata per sempre.

Tab. 14

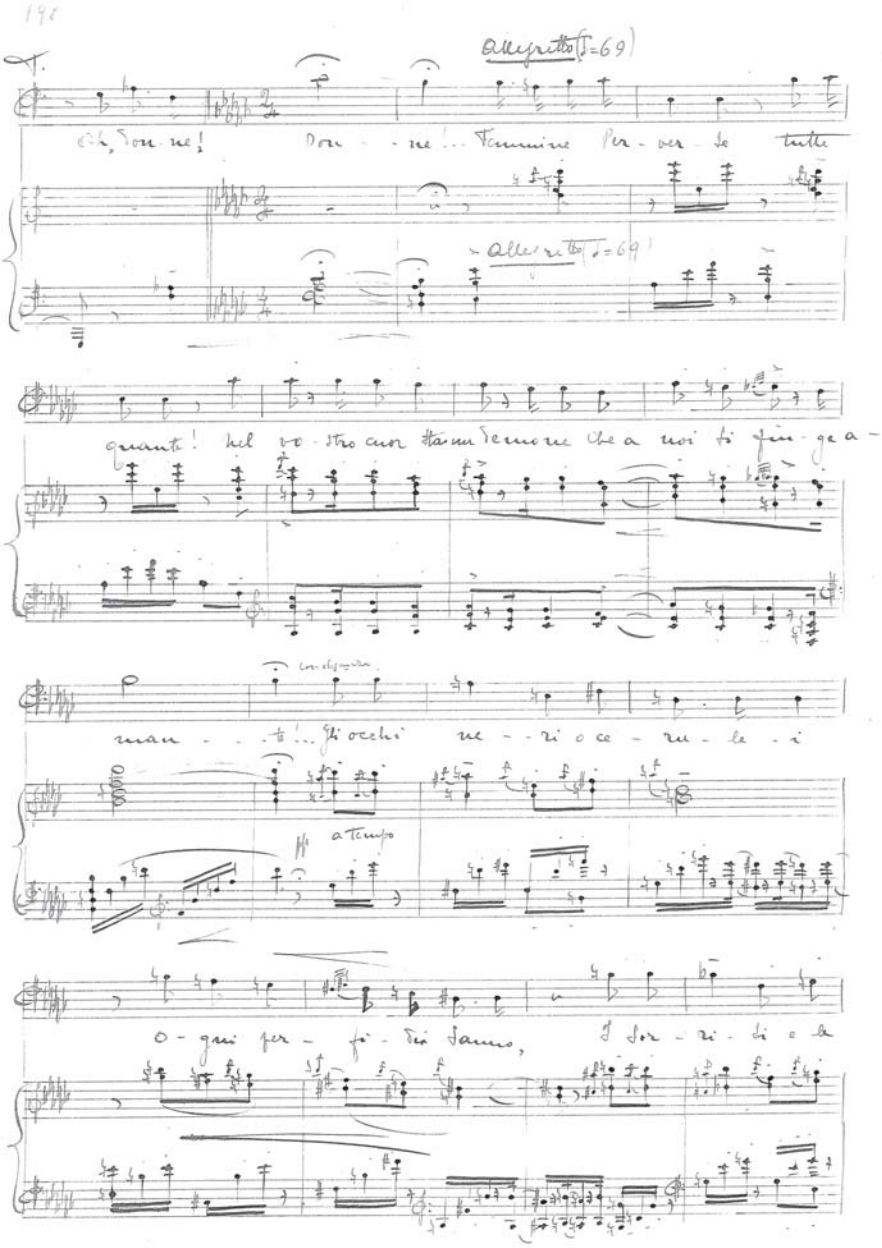
|2| SM 845 SCENA SECONDA John e Tackleton (pp. 197-202)	|3|63 SCENA SECONDA John e Tackleton (pp. 181-183)
[...] TACKLETON [...] Oh, se sapeste come ben vi comprendo e quanta parte prendo al vostro dolore, al vostro sdegno!... Ah, donne! Donne!... Femmine Perverse, tutte quante! Nel vostro cuor sta un demone Che a noi si finge amante!... Gli occhi neri o cerulei Ogni perfidia sanno, i sorrisi e le lagrime Son fatti per l'inganno ogni dolce parola, ogni detto, ogni accento È l'ignobile spola che intesse il tradimento!... Ah, donne! Donne!... Femmine Perverse, tutte quante! Nel vostro cuor sta un demone Che a noi si finge amante!... (*con crescente rabbia*) Oh, caro signor Peerybingle, bisogna Calpestare le vipere così! (*batte col tallone sul pavimento*) E dite non è ver? No? Non rispondete?	[...] TACKLETON [...] Oh, se sapeste come ben vi comprendo e quanta parte prendo al vostro dolore, al vostro sdegno! - - - -

Se poi volete che vi dica intero il mio pensiero, vi dirò che da un pezzo avevo dei sospetti sopra Dot. Sicuro!... L'affezione che mostrava per voi mi parve sempre molto losca... non so se mi capite ...	Se poi volete che vi dica intero il mio pensiero, vi dirò che da un pezzo avevo dei sospetti sopra Dot. Sicuro!... L'affezione che mostrava per voi mi parve sempre molto losca. Non so se mi capite...

L'invettiva contro le donne era il tratto che ancora mancava per completare la fisionomia del tristo figuro, ma giunge fuori tempo massimo, quando ormai non se ne sente più il bisogno. Gli stessi autori devono aver capito che a caricare troppo la dose si finiva per ottenere l'effetto di ingarbugliare ancor più la situazione, riuscendo difficile ad esempio conciliare in termini logici certe precedenti allusioni libertine del personaggio con l'attuale professione di misoginia. Invero l'arietta del basso era stata pensata da Zandonai in forma para-burlesca, giusta la didascalia che prescrive di cantarla «con rabbia stizzosa che deve apparire molto comica». Allo scopo, si suppone abbia agito su di lui un automatico riferimento a uno dei tanti modelli di vecchi bisbetici offerti dal melodramma settecentesco, e non è forse un caso che l'andamento musicale simuli un che di antico e richieda una certa eleganza di tratto (v. es. musicale).

Manca solo che il personaggio prorompa in un «ciccì e cicciò» o altro simile frasario rossiniano per farlo ascrivere definitivamente al novero dei cattivi inoffensivi: per questo non c'era bisogno d'infierire ancora, tanto più che una remissione finale gli era stata ormai assicurata. Il pezzo sarà soppresso già nel manoscritto |3|, conservandogli solo per la scena finale il gesto di «calpestare le vipere» che rivolgerà all'incolpevole grillo, ottenendo come risultato la risata liberatoria di tutti gli astanti.

E dunque nemmeno su Tackleton il librettista aveva un'idea proprio chiara: la sua trasformazione da demonio a personaggio di opera buffa è l'ultima carta che si gioca con lui, anzi la penultima, dal momento che alla fine gli si farà addirittura sfiorare il sentimentale. La scena che lo contrappone all'esulcerato John è il punto più cupo della storia, dopodiché la nube si diraderà via via che emergeranno i termini della questione e la collettività ritroverà lo spirito solidale con cui averla vinta sul male momentaneamente impostosi. Ma prima ancora si tratta di sciogliere il nodo d'incomprensione sceso all'interno della coppia Dot-John. Un po' d'imbarazzo si nota all'entrata furtiva e timorosa di lei alla fine della Scena Seconda e nella reazione di lui che preferisce evitarla allontanandosi con il giocattolaio. A questo punto Cesare Hanau, ancora



Inizio dell'arietta di Takleton nell'atto III.

una volta supinamente allineato alla commedia francese, assegna a Dot un gesto abbastanza superfluo.

Tab. 15

|2| SM 845 SCENA TERZA Dot (pp. 209-210)	|2| SM 845 SCENA TERZA (*versione* alternativa) (p. 209)	|3| 63 SCENA TERZA Dot (p. 190-191)
DOT (*Entra verso la fine della scena precedente. Rimasta sola scoppia in un singhiozzo ma poi si calma e un pensiero la fa sorridere*)	(*Verso la fine della scena precedente, Dot ha socchiuso la porta, in modo che ha udito le ultime parole di John. Quando John è partito entra in scena, lo segue con gli occhi e gli manda dei baci*)(*) DOT Prendi... prendi amor mio! Oh sì, fra poco sarai tu che verrai, confuso, a chiedermi il mio perdono! E come mai potrei negarlo a te, mio caro, che mi ami così?	DOT (*È entrata verso la fine della scena precedente ed ha inteso le ultime parole di John. Scoppia in singhiozzi, ma poi si calma e un pensiero la fa sorridere*)
	(*) *Didascalia scritta sotto la precedente, poi cancellata con tratti di penna.*	

C'era bisogno di tranquillizzare lo spettatore in merito alla fedeltà di Dot e al suo imperituro amore coniugale? No di certo: e così vengono tolti gli inutili baci inviati alla porta chiusa e la scena può proseguire senz'alcun concorso della parola e perfino di una didascalia che spieghi cosa deve avvenire in quello spazio di dodici battute che lasciano al clarinetto solo di fare le sue parti: si tratta in realtà di un momento che definiremmo introspettivo, in cui Dot, alternando il pianto al sorriso, esprime il suo attuale stato di travaglio interiore.

E come se la vicenda non fosse già di suo sovraccarica di casi umani, un'altra questione si aggiunge ora un po' surrettiziamente, ed è quella che ha a che fare con lo svelamento alla cieca Berta dell'amoroso inganno in cui il padre l'ha tenuta fino a quel momento: incombenza che Dickens assegnava a Caleb stesso e che qui è ancora una volta competenza di Dot per non sottrarre al personaggio il suo ruolo di ago della bilancia in tutte le situazioni. L'inondazione lacrimosa che nella novella accompagnava il momento del disinganno viene nel libretto opportunamente ridotta nella sua portata e la spiegazione segue rapida perché ad incombere ora c'è la risoluzione di ben quattro eventi capitali: il sedi-

cente vecchio si rivela finalmente al padre, John riconosce l'inganno in cui è stato tratto, i due giovani rendono noto il loro sposalizio segreto e l'ignaro Tackleton rimane beffato vedendo ridursi al minimo il potere di soggezione che aveva detenuto fino a quel momento, abbassandosi d'un colpo al rango d'un povero diavolo bisognoso di conforto[27]. In seguito a questa serie di rivolgimenti, la generale riappacificazione che rimedia a tutte le buriane sentimentali occorse in quella 'folle giornata' fa sì che ogni cosa ritorni al suo posto; tutti avranno qualcosa da farsi perdonare e lo stesso Tackleton, preso atto della propria irsutaggine, comincerà a riflettere sull'opportunità di ospitare pure lui un grillo nel focolare.

Dopo l'ironica arietta indirizzatagli da Dot («Succede qualche volta al mondo»), la ramanzina dei presenti avviene in stile frottolistico, col che la vicenda sembrerebbe avviata a concludersi su un registro leggero, non fosse che la dimensione natalizia, che a questo punto si è deciso di imporre in tutta la sua evidenza, porta inevitabilmente ad un approdo di grave pacatezza, costringendo anzitutto i presenti ad inginocchiarsi devotamente. Gli sviluppi sono tutti di nuovo conio dato che Dickens, avendo fatto svolgere la propria storia in una qualsiasi fine di gennaio, si era messo al riparo da ogni compromissione con il *côté* ritualistico-devozionale, sostituendolo felicemente con un generale ballo liberatorio su vivaci musiche di arpa. Lì la riconciliazione tra gli umani come presupposto per un ritorno all'armoniosità dei rapporti sociali avveniva attraverso la ricostituzione delle coppie, dove anche i membri isolati trovavano il loro complemento nelle figure marginali di Mrs Fielding e di Tilly Slowboy. Nell'opera di Zandonai il ripristino di affetti e legami ha invece come risultato di far emergere proprio l'elemento eccentrico e dispari per eccellenza: Tackleton. La concessione di una generosa benevolenza da parte degli astanti poteva essere tributo sufficiente alla morale finale, ed invece la soluzione ecumenica adottata dal libretto non ha risparmiato nemmeno lui, assegnandogli un impegnativo programma di recupero di cui la tenera Berta si fa agente e fattore: sarà lei a prenderlo per mano e ad unire per ultima la sua voce nel concertato subito prima che il sipario si abbassi.

---

[27] Le poche battute di concertato che seguono lo svelamento di Edoardo a Caleb [da 7 dopo il n.37] sono presenti in tutte le fonti note salvo che nel libretto italiano a stampa. L'effetto, volontario o meno che sia, di quell'ensemble è di sdrammatizzare la crisi dei Peerybingle in modo che la loro riconciliazione, nell'insieme degli eventi, possa passare quasi inosservata.

Tab. 16

|2| SM 845 SCENA ULTIMA Detti e Tackleton (pp. 245-253)	|3|63 SCENA ULTIMA Detti e Tackleton (pp. 228-235)	spartito a stampa SCENA ULTIMA Detti e Tackleton (pp. 211-221)
[...] TUTTI «Al vostro focolare e al vostro cuore è il grillo che mancò!» (*Tackleton, come risvegliandosi dal suo torpore e in un accesso di furore, si precipita al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo Tutti ridono per questo suo comico furore, salvo Berta e Dot, che mette un grido di paura. Ma, a un tratto, dalla chiesa echeggia solenne il coro religioso. Tackleton quasi riconoscendo in quel canto improvviso un intervento divino a favore del suo misterioso nemico, lascia cader le molle e ascolta. Tutti intanto si inginocchiano riverenti mentre si ode la voce solenne dell'organo. Tackleton si lascia cadere su una sedia. Allora Berta, non vista dagli altri, si avvicina a lui e gli prende una mano fra le sue. Tackleton la guarda, stupito, commosso; non si sente più solo: lascia la mano fra quelle della fanciulla e la guarda con riconoscenza profonda. E allora, tra il canto solenne dell'organo, si ode un istante il flebile grido del Grillo, che ha trovato due nuovi suoi fedeli.*) CORO Nato è Gesù. Gloria al Signor nei cieli e pace agli uomini sopra la terra. Osanna! È il Natale! Il Natal! -	[...] TUTTI «Al vostro focolare e al vostro cuore è il grillo che mancò!» (*Tackleton, come risvegliandosi dal suo torpore e in un accesso di furore, si precipita al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo.*) DOT (*con un grido*) Ah! (*tutti i presenti ridono*) (*Tackleton, quasi riconoscendo in quel coro improvviso un intervento divino a favore del suo nemico, lascia cader le molle e ascolta. Tutti intanto si inginocchiano riverenti. Tackleton cade su una sedia scoraggiato. Allora Berta si avvicina a lui e gli prende una mano fra le sue. Egli la guarda stupito, commosso; non si sente più solo; lascia la sua mano fra quelle della fanciulla che egli guarda con riconoscenza profonda.*) CORO Nato è Gesù. Gloria al Signor nei cieli e pace agli uomini sopra la terra. Osanna! È il Natale! Il Natal! DOT e JOHN Il canto suo mi risuona in core, come voce d'un nume tutelare. Ei canta, oh John/Dot, o mio fedele/ gentile amore, soave l'inno della sua bontà!	[...] TUTTI (*salvo Berta, ripetono*) «Al vostro focolare e al vostro cuore è il grillo che mancò!» (*Tackleton, come risvegliandosi dal suo torpore, e in un accesso di furore, si precipita al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo. Tutti ridono per questo suo comico furore, salvo Dot che manda un grido di paura. Ma a un tratto dalla chiesa echeggia alto e solenne un coro religioso. Tackleton quasi riconoscendo in quel coro improvviso un intervento divino a favore del suo misterioso nemico, lascia cadere le molle e ascolta. Tutti intanto s'inginocchiano riverenti. Tackleton si lascia cadere su una sedia. Allora Berta lentamente si avvicina a lui e gli prende una mano fra le sue. Egli la guarda stupito, commosso; non si sente più solo; lascia la sua mano fra quelle della fanciulla e la guarda ancora con riconoscenza profonda.*) CORO Nato è Gesù. Gloria al Signor nei cieli e pace agli uomini sopra la terra. Osanna! È il Natale! Il Natal! (*Il Grillo canta*) DOT e JOHN Sento il suo canto, risuonarmi in core, come voce d'un nume tutelare. Ei canta, oh John/Dot, o mio fedele/ gentile amore, l'inno soave della sua bontà!

continua

MAY e EDOARDO E ai nostri cuori canta giulivo e tenero il Natale, canta giulivo il Natale l'inno nuziale. Osanna!	MAY e EDOARDO E ai nostri cuori l'inno nuziale canta giulivo e tenero il Natale.
CALEB Figli, per voi la mia stanca vecchiezza rifiorisce di novella giovinezza! Osanna!	CALEB Figli, per voi la mia stanca vecchiezza fiorisce di novella giovinezza!
TACKLETON Triste il Natale per chi è vinto e solo! Oh, triste il Natal, il Natal!	TACKLETON Triste è il Natale per chi è vinto e solo!
BERTA (*a Tackleton*) Vigila sempre per chi è vinto e solo un cuore amico. Osanna!	BERTA Vigila sempre per chi è vinto e solo un cuore amico...–!

Una certa difficoltà a tenere insieme il tutto si palesa alla lettura sinottica delle fonti con le ampie didascalie esplicative presenti in questo punto. Appare evidente la complicazione ideologica che consegue al voler al tempo stesso celebrare il natale cristiano e rendere un omaggio paganeggiante al grillo diventato ormai per tutti un dio-spiritello con il suo corteo di seguaci. La contraddizione si sposta sul piano acustico evidenziandosi nella pretesa impossibile di dar corpo al suo flebile verso quando già si è imposto dall'esterno un soverchio di sonorità a base di voci corali, organo, campane e orchestra. Non meno rivelatrice di contraddizioni è la questione del ripristino della dimensione collettiva mediante l'unione delle singole voci. Questa soluzione in origine non si era posta, e il canto finale veniva demandato in esclusiva all'ufficialità dell'apparato sacrale sanzionando l'automatico assorbimento delle soggettività nella dimensione universalistica del rito. Solo in ultima istanza si è pensato bene di riportare in campo le ragioni umane facendo inserire per ciascun attore della vicenda un motto personalizzato e di contenuto laico così da assolvere alla funzione formale del concertato e concludere l'opera con la forza persuasiva di un'apoteosi.

E il Grillo come ne esce da quell'irrisolto conflitto di posizioni? Surclassato dapprima dalla potenza sonora dell'invasività chiesastica, viene recuperato nel pensiero di Dot e John quale «voce d'un nume tutelare [che canta] l'inno soave della sua bontà»: non c'è dubbio che in casa Peerybingle quella salutare presenza continuerà a trovare ampio e affettuoso ricetto. Non possediamo testimonianze dirette di Zandonai in proposito, ma opiniamo che uno come lui che era dotato di visione concreta delle cose e poteva dirsi esperto del mondo della natura avrebbe visto bene il suo protagonista ricondursi alla propria specifica feno-

menologia animalesca e sparire discretamente senza dar adito a spericolate interpretazioni metafisiche, lasciando tutt'al più allo spettatore un'ombra di mistero intorno alla sua vera essenza.

Considerazioni finali

1. Elementi di sonorità

Va ascritto ai meriti del libretto di Cesare Hanau l'uso, diretto o allusivo ma comunque frequente, dell'elemento acustico-sonoro quale mezzo per caratterizzare una situazione. Si possono considerare al riguardo alcuni casi specifici:

- L'invisibilità del grillo, scontata in una dimensione teatrale che escluda in partenza ogni trasfigurazione *féerique*, non poteva che essere risolta attraverso l'effetto acustico; ma non essendo pensabile di riprodurne fedelmente il verso debole e monotono né di farlo imitare da particolari strumenti, è stato da Zandonai stilizzato in lievi punteggiature orchestrali integrate nel contesto sinfonico che non acquistano mai piena evidenza solistica né tantomeno sostanza tematica.
- La sfida di come rendere accettabile la voce del finto vecchio era questione che Dickens poteva permettersi di eludere del tutto ma non Zandonai, per il quale il problema diventava addirittura capitale se voleva salvaguardare un minimo di veridicità. S'è visto come la tradizione comica italiana gli sia venuta in soccorso con la modalità acuto-nasale imposta dalla regola operistica in casi simili. La stessa percezione del personaggio ne esce diversa: il Vecchio dickensiano (spesso chiamato Straniero o Gentiluomo) è assai meno decrepito e anzi palesa nel suo aspetto dei tratti giovanili, rendendo più verosimile il sospetto di una sua mira su Dot; quello di Zandonai, per la caratteristica di macchietta comica che si è inteso dargli, deve essere un vero vecchio e per aspetto e per voce. Se si è deciso di smascherarlo molto prima del suo prototipo letterario è anche perché non si poteva costringere il tenore a cantare per tutto il tempo con una voce contraffatta[28].
- La capacità da parte di Bertha di cogliere e identificare i rumori meglio degli altri, tanto che in un punto della narrazione essa è vista reagire nell'udire la camminata del fratello, è efficace alla lettura ma

[28] La criticità del personaggio si evidenzia in tutte le altre versioni, dove non pare esserci stata molta ricerca di verosimiglianza. La posizione più estrema è quella di Gallignani, che rende il suo Forestiere completamente muto.

poco spendibile nella trasposizione scenica. Nell'opera qualcosa del genere rimane al momento del canto dei *Fanciulli in mare* sotto le sue finestre, quando ella esclama con May: «Oh, questa voce!». La frase è presente nei manoscritti |2| e |3| e nello spartito edito, ma viene tolta (alla sola Berta) nei libretti a stampa[29], perché non era opportuno a quel punto della vicenda che il fratello redivivo fosse riconosciuto. L'incongruenza che ne nasce è evidente: come può una persona dall'udito così fino non riconoscere la voce di Edoardo proprio ora che non è camuffata da vecchio? Ipotizzare poi che proprio in quel momento ella fosse distratta o assente è ancora meno accettabile. E, tra l'altro, non avrebbe potuto lo stesso Caleb riconoscere in quell'anomalo stornellatore il proprio figlio?

– Va ancora rilevato nel *plot* librettistico l'anodino riferimento alle «campane di Devonshire» che per qualche ragione dovrebbero annunziare il natale in anticipo sulle altre e introducono un elemento di estraniazione forse involontario ma tutt'altro che inadatto a creare un certo qual clima di irrealtà fiabesca. Ci si chiede dove mai si svolga la vicenda: molte fonti lasciano intendere un villaggio nei dintorni di Londra, e Hanau con le sue campane di Devonshire, riferite probabilmente alla chiesa battista di Devonshire Square, indirizzerebbe verso una zona periferica sulla direttrice sud-est. «Chi si sposa *nel paese*?», chiedeva però Dot a un certo punto, escludendo ogni ambientazione metropolitana, e Caleb stesso aveva rafforzato l'idea di una natura campestre che poteva anche riguardare un sobborgo sull'ansa del Tamigi. Al proposito, può apparire incongruo per motivi meteorologici tutto quello spalancar di finestre nel pieno dei rigori invernali, tanto più quando Edoardo accampato lì sotto lancia il suo canto come per una serenata in calde terre mediterranee: sarà per questo che il motivo acquista ora un tocco di *habanera*? Sono appunto i puri valori musicali, con la suggestione di quel doppio effetto sonoro esterno, che aiutano a passar sopra ad ogni impressione d'incongruenza. Una certa indulgenza merita anche, nel finale, la forte presenza sonora dell'organo e del coro di chiesa che penetrano con tanta invasività dalle finestre, per una volta ben chiuse. Si potrebbe parlare per questi casi di primi esperimenti di tecnica diegetica che il giovane Zandonai si divertiva a compiere e che pertanto può anche avere specificamente richiesto lui stesso al suo librettista.

[29] Non però nel libretto francese adattato da Maurice Vaucaire per le recite nizzarde del 1911.

– Nella scena del II atto tra padre e figlia Hanau non ha sfruttato le pertinenze musicali proprie di questi personaggi: Caleb non canta e Berta non suona l'arpa, ma in compenso la cantilena triste di lei sostituisce la canzone bacchica del padre conferendo tutt'altro colore espressivo alla situazione. Quanto alla citata rievocazione del mondo esterno, è notevole che essa, più ancora che su immagini visive, si basi su pregnanti sensazioni di sonorità ambientale: il «garrulo clamor di mille augelli», il «fruscio lontano» del fiume, il canto di un pescatore e «il vento che passa misterioso». Nessuno di questi effetti acustici viene 'imitato' dall'orchestra zandonaiana, ma il fatto che l'intera situazione sia incentrata sulle caratteristiche sonore fa pensare che anche questo ampliamento del tutto estraneo al racconto originale e ai successivi trattamenti sia stato voluto proprio dal musicista.

2. Persone

Decidendo di seguire la linea 'realistica', Zandonai si è inscritto in quella particolare tendenza nazionale al bozzettismo come mezzo per immettere sostanza e vita a delle creature sceniche disegnate con tratto sicuro e personale: una caratteristica che tanto più spicca al confronto diretto con le altre versioni note. Il *Grillo* di Zandonai si profila così come un concreto e palpitante dramma di personaggi in carne ed ossa costruiti, personalizzati e ben inseriti nella logica evolutiva della storia in cui si trovano ad agire.

A questo punto rinunciamo ad entrare nel gioco intellettualistico di stabilire quale sia il vero protagonista di una trama come questa, il cui impianto corale tiene aperte possibilità diverse. A dominare sembra essere la storia dei Plummer più che quella dei Peerybingle, anche se è Dot in particolare a governare ed esser arbitra di ogni situazione. Caleb, trascurato o addirittura eliminato in altre versioni, acquista qui decisa sostanza, e di riflesso Berta, mentre Edoardo, con il suo passato complicato ed oscuro, funge addirittura da elemento propulsore dell'intera azione, pur dovendo dividersi tra le due facce che è costretto ad assumere. La pateticizzazione melodrammatica di Caleb – che nel trattamento di Hanau-Zandonai non ci aspetteremmo mai di sentir cantare la canzone bacchica né tantomeno di veder ballare la farandola – mira a rendere il personaggio derelitto più del dovuto. Troppo forte era la tradizione italiana in fatto di padri operistici per fargli rischiare il ridicolo o anche solo la diminuzione: a lui è stata anzi affidata la gestione di quello che può dirsi il cuore sensibile dell'opera allorché è chiamato a

edulcorare il suo inganno con commossa e partecipata poesia solo per averne in premio il sorriso della figlia.

La priorità di Dot, garantita dall'accezione comune, si conferma pienamente nella versione musicale di Zandonai. Essa viene così ad essere a tutti gli effetti la sua prima eroina: una donna sagace, generosa e di spiccato buon senso popolano, in una parola il tipo umano più alla portata del giovane maestro di paese[30]. John le fa egregiamente da spalla, alleggerito di quel tanto di torpidezza che l'originale sembrava assegnargli e reso capace di acuta intuizione e profondità di sentimento: una rude bonarietà, la sua, che per l'autore in erba doveva essere ugualmente rintracciabile tra gli esemplari umani del suo mondo d'origine. Anche per lui la vicenda ricettiva ha riservato trattamenti diversificati per natura e status, trovandosi in un caso innalzato al ruolo più dignitoso di postiglione.

Quanto al protagonista invisibile, sorge a questo punto una domanda: se il Grillo tramutato in Fata risultava improponibile alla sensibilità italiana, né molto più accetto sarebbe apparso se interpretato come lare o nume tutelare di qualche specie, quale valore mai si poteva attribuirgli che non fosse quello proprio ad un comune ortottero con funzione di barometro degli umori di casa Peerybingle? È qui che Hanau, cedendo alla tentazione di renderlo una specie di essere divino, si spinge in territori perigliosi così che quando Tackleton alla fine cercherà di schiacciarlo con le molle del caminetto, il coro natalizio verrà fatto intervenire con perfetto tempismo come per lanciare un ammonimento celeste al reprobo che si sta macchiando di un atto blasfemo.

Una simmetrica polarità si registra tra il personaggio positivo di Dot e la controparte negativa di Tackleton, che a sua volta viene ad essere figura centrale della storia per il fatto di aver lanciato i suoi fili in tutte le direzioni: a May per ragioni matrimoniali, a Caleb per ragioni lavorative, a Berta per via del tormentoso innamoramento di lei, a Edoardo per il fatto di diventarne il rivale naturale. Assicurandogli l'entrata in scena per ultimo dopo aver creato intorno a lui un'indubbia curiosità, gli autori lo hanno elevato d'importanza; in altri casi, come s'è visto, hanno dovuto fare ammenda di certe posizioni peggiorative che lo riguardava-

---

30 Sulle varie Dot teatrali si potrebbe aprire un lungo discorso per verificare come i condizionamenti culturali e le visioni personali abbiano contribuito a modellare di volta in volta il personaggio accentuandone talora l'aspetto padronale. Si raccomanda per questo, oltre alla lettura dei quattro libretti presenti nel volume, quella dei testi più volte citati di Dion Boucicault e Ludovic de Francmesnil, per i quali cfr. la nota 3.

no. L'aggravante dell'avarizia, che per un momento aveva tentato il librettista, non regge alla prova dei fatti, così come non emerge dal racconto di Dickens che pure avrebbe saputo descrivere magistralmente quel vizio. Tackleton è visto provvedere con larghezza alla cena del secondo atto, e pur da sconfitto non si sottrae dall'atto generoso di regalare ai novelli sposi l'enorme torta (quasi mezzo quintale di peso!) che doveva servire per il suo matrimonio e nemmeno si dimentica del bimbo di Dot a cui dona dei giocattoli, presumibilmente non del tipo spaventoso che si dice amasse fabbricare. E dunque, ai fini del *dénouement*, le diverse letture del personaggio sono andate a determinare soluzioni alquanto variabili: sull'orma di Dickens che lo fa rientrare in campo con invidiabile *understatement*, Boucicault recupera in lui il lato socievole, preservandolo da pentimenti umilianti. E se Willner lo liquida anzitempo ma senza il peso di sanzioni morali, Gallignani lo fa consolare in fretta e con solo un piccolo residuo di cinismo («Mi son proprio salvato / in grazia d'un miracolo! / Che mai sarebbe nato / Se avessi detto il sì?»). Sturgis poi lo riscatta più di chiunque altro per il suo sapersi prontamente adattare ai colpi della fortuna. Quella che annida in sé gli aspetti più discutibili è la variante moralistica: Francmesnil non esclude un perdono futuro, ma intanto, con l'ultimo gesto di lui che si abbatte su una sedia piangendo, lo tramuta d'un colpo nell'immagine pietistica del peccatore pentito.

3. Contingenze

Non c'è ragione di ritenere che Zandonai non andasse orgoglioso di questa sua prima opera marcata Ricordi, ma è anche certo che con altrettanta spontaneità ne prese le distanze – almeno a parole – non appena il fuoco dell'ispirazione lo dirottò verso la materia tragica di *Melenis*. L'ansia di superamento che gli era connaturata gli imponeva di separarsi prontamente dal già fatto.

Nel corso degli anni mantenne nei confronti del *Grillo* quell'attaccamento affettivo che si riserva normalmente ai lavori di gioventù. Al primo confronto diretto con la sua partitura – era il 1919 e gli era stato richiesto di concertarla per poche recite al Teatro Masini di Faenza – ne poté avere un'idea più concreta: da quell'esperienza si può credere che abbia ricavato l'impressione di una certa densità nella scrittura strumentale, tanto da fargli intravedere l'opportunità di un arrangiamento che portasse l'organico alle dimensioni della piccola orchestra. La soluzione, condivisa e anzi suggerita da Carlo Clausetti della Casa Ricordi come misura pratica per un auspicato rilancio del lavoro, rimase pur-

troppo lettera morta[31], e se qualche abbozzo di arrangiamento è mai esistito non è arrivato fino a noi. Occupandosene nuovamente nel 1932 per una rara edizione EIAR, l'autore ne riscoprì meglio i pregi e le insidie[32]: il ricordo delle recite avutesi a Genova nel lontano 1911 con degli interpreti giovani e inesperti gli era forse ritornato alla mente. In quell'occasione l'opera era stata allestita in contemporanea anche a Nizza, e il successo incontrato in quella piazza gli fu particolarmente gradito[33]. Il commento più oggettivo lo riservò a Gianferrari dalla città francese: «A Genova esecuzione insufficiente ma successo splendido. Qui successo caloroso, inaspettato; esecuzione magnifica!»[34].

Ma nonostante le buone premesse il lavoro non si mantenne in vita, e dopo la fortunata edizione radiofonica del 1939 andò incontro al più completo silenzio, segnalandosi come unica eccezione la meritevole ripresa moderna di Osimo realizzata sull'onda del centenario zandonaiano. Si evidenzia come elemento di curiosità il mancato interesse della Casa Ricordi a portare nella capitale inglese quest'opera di soggetto dickensiano.

Rispetto a quanto detto sopra circa le linee vocali modificate e le tessiture innalzate ai fini di una resa più brillante e sonora, si può pensare ad una competenza non ancora pienamente raggiunta dallo Zandonai principiante in materia di equilibrio voci/orchestra: dietro l'accomodamento delle stesure vocali si indovina il consiglio di una persona esperta ed amica che potrebbe anche essere Vincenzo Gianferrari, futuro dedicatario dell'opera. Peraltro, proprio quella sua orchestra così sorprendentemente scaltrita e smagliante di colori imporrebbe un'approfondita analisi sull'unica fonte disponibile che è il manoscritto originale degli archivi Ricordi.

L'unica indagine compiuta finora sul *Grillo del focolare* attraverso un accurato spoglio dello spartito canto/pianoforte è dovuta a Renato Chiesa, che ne tratta all'interno di un discorso generale sull'intera produzione zandonaiana[35]: in esso viene rilevata «la mediazione di Masca-

---

31 Comunicazione a Ricordi, 13 ottobre 1922, *ERZ* 1009M.

32 «La partitura del Grillo è la più complessa di quante ne ho scritte e senza una buona orchestra nulla se ne caverebbe». Lettera a Nicola D'Atri, 13.6.1932, *ERZ* 3400.

33 «Il Grillo che ha cantato ieri sera per un pubblico finissimo e molto elegante, ha ottenuto anche qui uno splendido successo. La cosa ha in sé un gran significato se si pensa alle lotte odierne fra le due scuole italiana e francese». Cartolina illustrata a Lino Leonardi, 21.2.1911, *ERZ 204M*.

34 22.2.1911, *ERZ* 208M

35 Renato Chiesa, *Le matrici linguistiche e la posizione di "Francesca da Rimini"*, in *Riccardo Zandonai - Atti del convegno di studi sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai*, Unicopli, Milano 1984, pp. 171-187: 176.

gni [fusa] con l'ombra di *Falstaff* [e] con una certa seriosità wagneriana» a cui si uniscono elementi personali in via di definizione per quanto riguarda «il senso ambientale, la vocalità italiana, l'iterazione del frammento tematico [...], la linearità delle voci femminili». Un testo attendibile, dunque, per individuare le buone assimilazioni di scuola e la costruzione progressiva di un linguaggio che diventerà via via sempre più personale.

Leopoldo Metlicovitz, Manifesto per *Il Grillo del Focolare* di Riccardo Zandonai, 1908 (Rovereto, Biblioteca Civica).

1

THE
CRICKET ON THE HEARTH

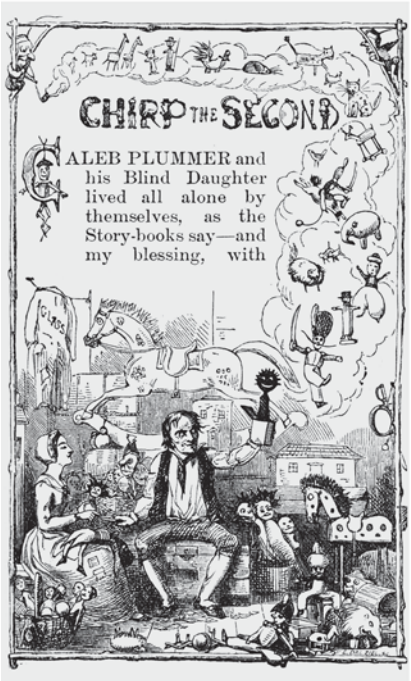
CHIRP THE FIRST

THE kettle began it! Don't tell me what Mrs. Peerybingle said. I know better. Mrs. Peerybingle may leave it on record to the end of time that she couldn't say which of them began it; but I say the kettle did. I ought to know, I hope! The kettle began it, full five minutes by the little waxy-faced Dutch clock in the corner, before the Cricket uttered a chirp.

As if the clock hadn't finished striking,

IX. G 3

2



CHIRP THE SECOND

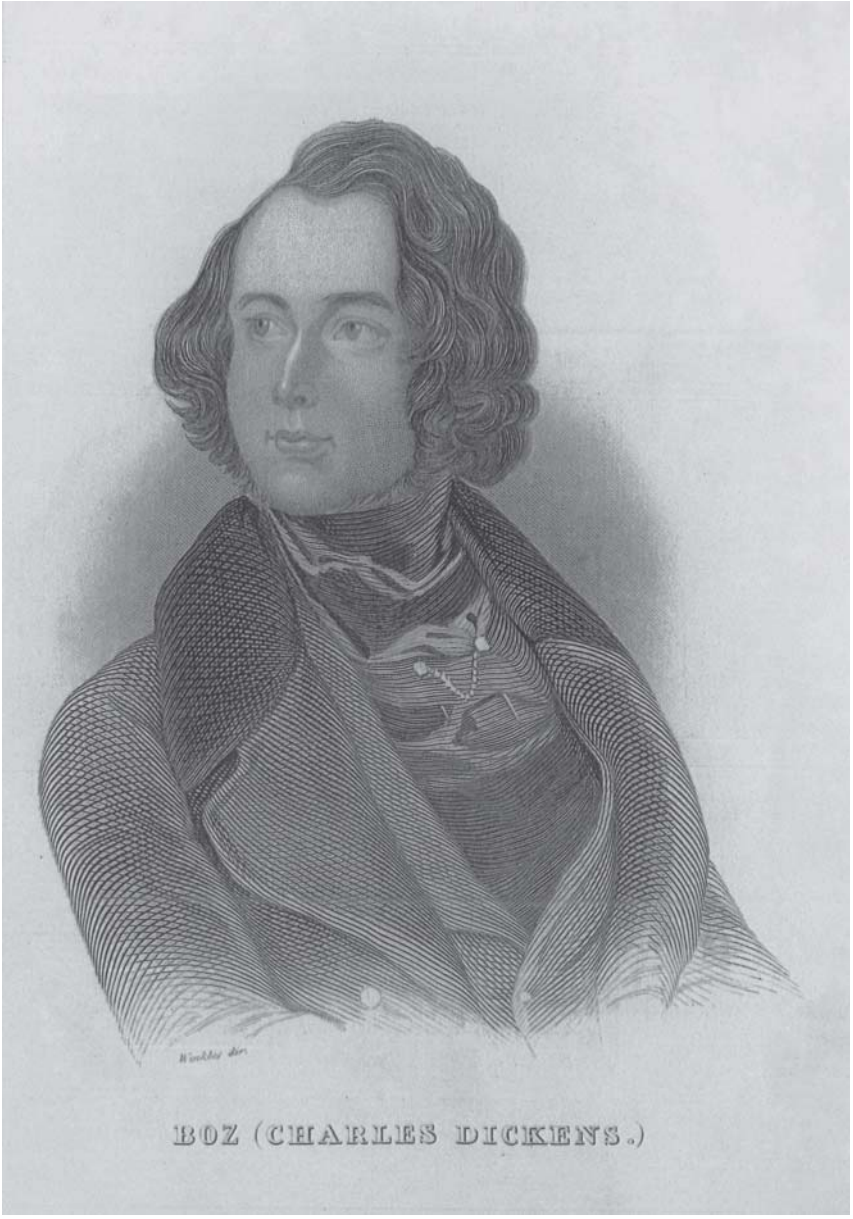
CALEB PLUMMER and his Blind Daughter lived all alone by themselves, as the Story-books say—and my blessing, with

3

CHIRP THE THIRD

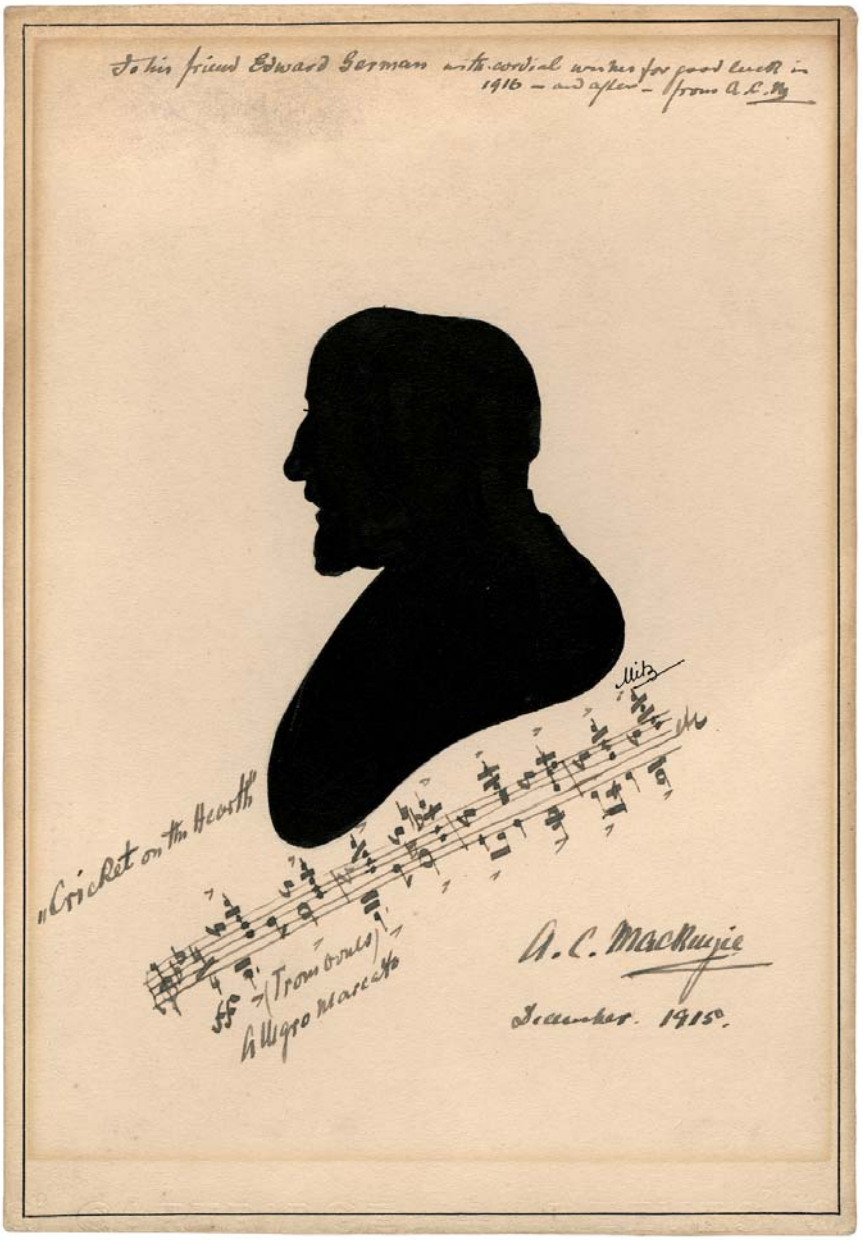
THE Dutch clock in the corner struck Ten, when the Carrier sat down by his fireside. So troubled and grief-worn, that he seemed to scare the Cuckoo, who, having cut his ten melodious announcements as short as possible, plunged

4



Charles Dikens.

Disegni di Daniel Maclise (1), John Leech (2-4) e Richard Doyle per la prima edizione di *The Cricket on the Hearth*, Bradbury & Evans, Whitefriars, London 1846.



Silhouette di Alexander Campbell Mackenzie.
La dedica recita: «To his friend Edward German with cordial wishes for good luck in 1916 – and after – from A.C.M». La citazione musicale è tratta da *The Cricket on the Hearth* e indica «(Trombones) / Allegro marcato».
Immagine riprodotta per gentile concessione della Royal Academy of Music, London.

Gli artisti della rappresentazione roveretana durante una prova (*da sin.:* Filippo Bettoschi, Massimo Rossetti, Francesca Poropat, Gabriele Spina, Ombretta Macchi, David Sotgiu, Norma Raccichini, Filippo Bulfamante).

Scene dalla rappresentazione del *Grillo del focolare* (Rovereto, Sala Filarmonica, 14 dicembre 2012).

Ritratto fotografico di Riccardo Zandonai (Rovereto, Biblioteca Civica).

Ombretta Macchi

SUGGESTIONI E APPUNTI ALLA SCOPERTA DI DOT

Ecco a voi Dot!

Tra guizzi melodici, potenti spinte in crescendo e in accelerando, progressiva stratificazione di timbri che rendono compatto l'effetto conduttore di un esercito di suoni in missione verso l'apertura del sipario, ecco che la nostra brillante opera – *Il Grillo del Focolare* – ha inizio senza indugio *in medias res*. Come nella *Bohème* pucciniana il sipario si apre su un'azione già in corso. Come in *Bohème* questo momento è provocato da una manciata di battute introduttive (che nel *Grillo del Focolare* fanno però parte della conclusione del Preludio). Ma diversamente da *Bohème*, al *Grillo del Focolare* appartiene un Preludio a sipario chiuso che, come vedremo, non sarà fine a se stesso bensì funzionale ad un graduale acclimatamento da parte del pubblico a quelli che saranno gli 'umori' a venire dello sviluppo musicale e drammaturgico della narrazione – senza peraltro nulla togliere all'immediatezza della prima scena.

Mary Peerybingle, per tutti Dot, la nostra protagonista femminile, appare in scena ed è subito personaggio attivo. Come vedremo più avanti, già solo la prima battuta del I atto[1] ci racconta infatti moltissime cose di questa sfaccettata giovane signora che muoverà le fila di tutta l'azione per tre interi atti: un'unica, eloquente, singola battuta, che, se messa poi in relazione con il Preludio, dal quale scaturisce in maniera naturale, e con la prima scena dell'opera, è già in grado di restituirci un'idea piut-

---

[1] Probabilmente Zandonai non considerava il Preludio del tutto separato dall'azione. Alla prima battuta del I atto, infatti, corrisponde il 12 senza quindi soluzione di continuità rispetto al Preludio.

tosto completa di quanto Dot abbia un ruolo centrale nel *Grillo del Focolare*.

Dot è la giovane moglie dell'attempato John Peerybingle, un vetturino – oggi diremmo un taxista o un corriere. È una donna fresca, genuina, dotata di ingegno squisitamente rapido, di fragrante gioventù, di straordinaria effervescenza.

Dot è letteralmente un 'puntino', una piccola donna al centro di un microcosmo domestico, ma che donnina! Argento vivo, mente agile, notevole lungimiranza e capacità di prendersi cura – e gioco quando necessario – di tutti i suoi affetti, cose incluse, senza mai perdere il proprio spessore lirico e a tratti elegiaco, la propria umanità. Il suo canto, non esattamente agile ma svelto e incessantemente in divenire, è lo specchio fedele di ogni azione che essa compie, a volte quasi onomatopea del corpo in movimento. Eppure Zandonai, pur muovendosi nell'ambito di una commedia musicale, non cede mai alla tentazione di tratteggiare un carattere buffo. A dire il vero a nessuno dei personaggi è riservato questo trattamento. Neanche al vecchio *joker* Tackleton, che nelle sue pur grottesche apparizioni, da vecchio scapolo burbero e tracotante, si manifesta sempre in tutta la sua tragica drammaticità. Ognuno dei caratteri presentati nell'opera ha grande dignità e nobiltà musicale, e potrebbe tranquillamente trovare una sua collocazione in vicende ben più drammatiche. Sarà proprio Dot a gestire e bilanciare questo strano equilibrio tra profondità dei sentimenti e progressione virtuosa della vicenda, tra spessore drammatico e continuo avvicendarsi degli eventi. Sarà lei a condurre e determinare l'andamento 'a commedia' di tutti gli altri personaggi, segnati da un'esistenza a tratti sfortunata ed infelice e quindi, in origine, pieni più di *pathos* che di comicità.

L'atto di apertura, dicevamo, si fa quindi azione e canto fin dalla primissima battuta. A fungere da introduzione, un lungo Preludio che non soltanto sfiora e presenta alcuni temi che caratterizzeranno lo sviluppo dell'opera ma crea anche, attraverso un efficace crescendo propulsivo, il giusto slancio per generare una vera e propria spinta propedeutica all'irruzione in scena di Dot (a partire da 11, sezione conclusiva del Preludio). Di fatto, fino a questo momento, le prime pagine del Preludio hanno piuttosto avuto la funzione di presentare Dot, attraverso un sapiente intreccio di riconoscibili indizi ritmici e musicali.

A dire il vero ancor prima di Dot, nel Preludio fa la sua comparsa il Grillo, con relative e riconoscibili acciaccature sui *sol* sovracuti (v. es. 1), prima ed essenziale espressione del suo frinire domestico che vedremo poi sviluppato in trilli o tremoli in relazione alla sua maggiore o minore partecipazione alla vicenda. È lui a dare il titolo all'opera e ad esserne

pretesto narrativo strategico con dignità di personaggio. Dobbiamo considerare forse lui come il vero protagonista? O possiamo magari immaginare che la sua presenza abbia ragione di essere in quanto riflesso e proiezione dell'azione e della cura intimamente domestica che Dot dedica a tutto il suo mondo? Il Grillo non è forse questo? Il simbolo vivente di tutto ciò che Dot rappresenta all'interno delle mura della sua abitazione? Tutti possono 'sentirlo', ma ognuno lo percepisce in maniera diversa.

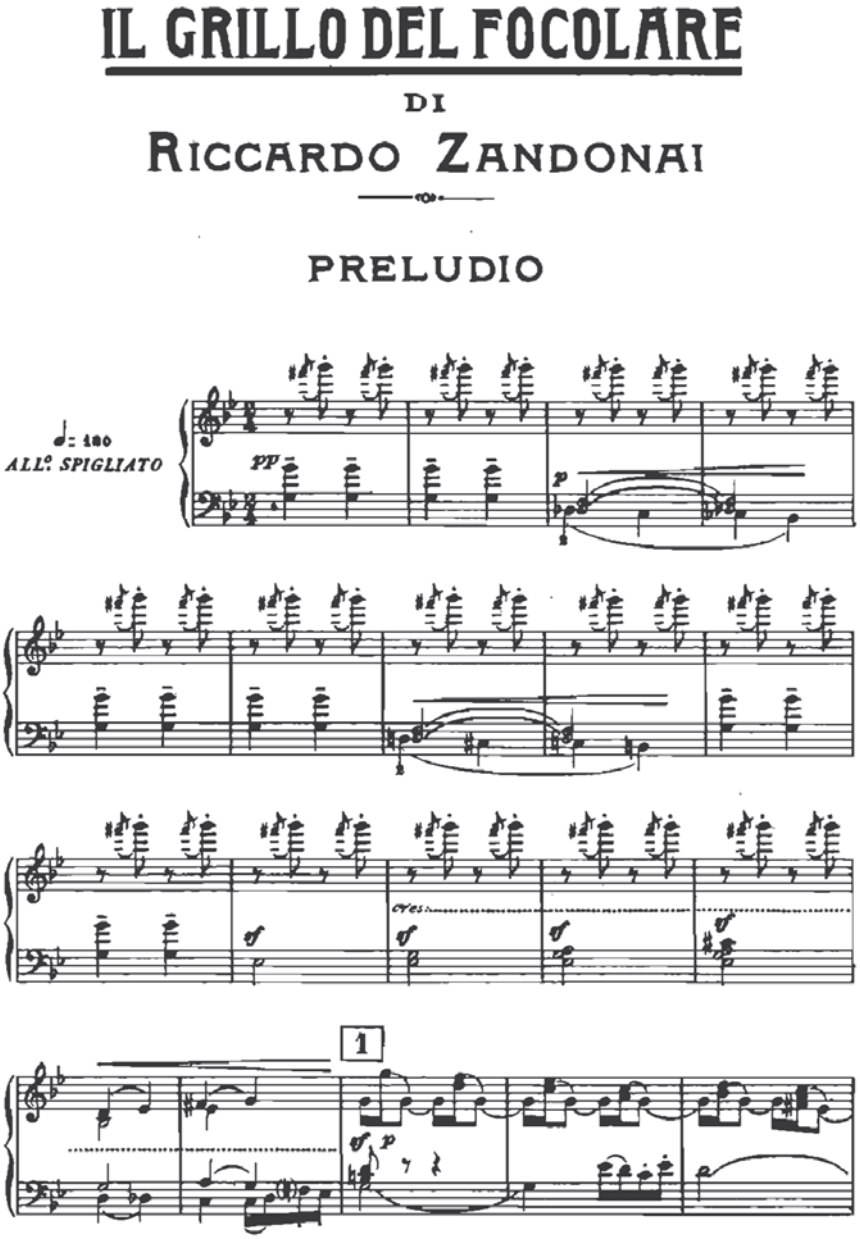
È Dot ad esserne l'interprete principale, a dargli il giusto valore, la giusta collocazione. Il Grillo in fondo non è altro che il suo *alter ego.* Non soltanto, infatti, capita che John parli di sua moglie come del vero e proprio Grillo del loro focolare – identificandola in più occasioni con la Fortuna, con il calore della fiamma del camino dal quale spesso si ode il frinire del Grillo, con la fedeltà, con quella gioia semplice delle piccole cose che riempiono i cuori e danno un senso di calore e di felicità –, ma ancora più spesso accade che Dot interloquisca con il Grillo stesso, stimolandone una reazione. Il Grillo è testimone di ogni vicenda e di ogni umore all'interno di quella casa, così come Dot è testimone e custode involontaria di ogni sentimento, di ogni stato d'animo, di ogni sospiro e di ogni speranza appartenenti alle persone a lei care.

Dot sopra ogni cosa

Nonostante un iniziale omaggio al titolo dell'opera, quindi, il Preludio in realtà si concentra su diversi livelli, e prevalentemente, sul personaggio di Dot, anticipandone la capacità di animare, attrarre, creare e muovere le relazioni intorno a sé. A lei e al suo temperamento possiamo allora ricondurre – senza peraltro esaurirne la complessità – ognuna delle figure ritmiche e delle idee melodiche ricorrenti, sapientemente combinate all'interno del Preludio e successivamente sviluppate nel corso dei tre atti. Si tratta di piccole cellule musicali estremamente semplici ma degne di nota, che ritroveremo in prima battuta anche nelle prime due scene del I atto – ulteriore e fertilissimo serbatoio di attributi musicali di notevole rilevanza nella definizione di Dot:

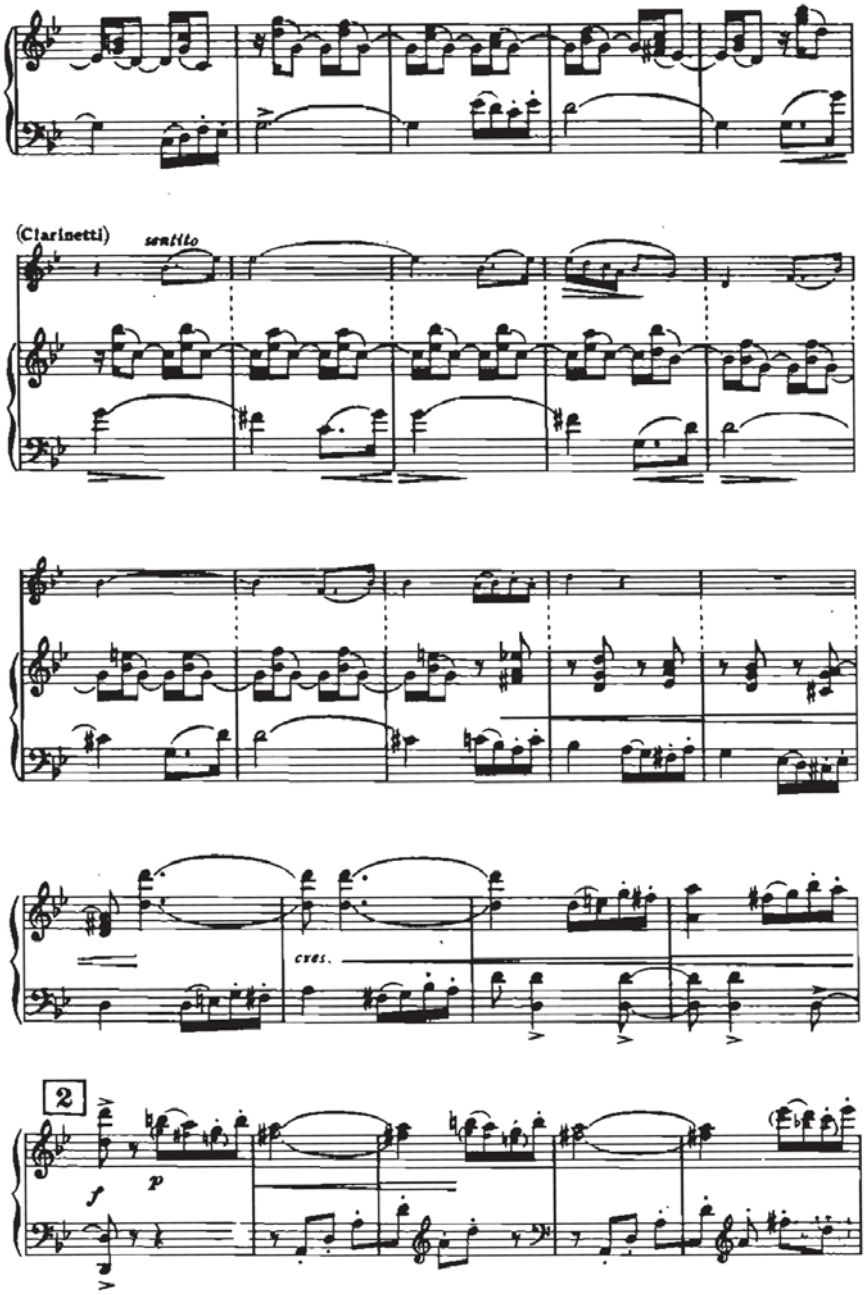
1. Quartina di semicrome (v. es. 1).

Questo piccolo nucleo ritmico-melodico, se analizzato dal punto di vista ritmico compare sempre in collegamento con l'idea di azione, mentre se osservato dal punto di vista melodico anticipa l'*incipit* della *Canzone dei Fanciulli* (Atto I, scena I), primo vero slancio lirico di Dot (v. es. 2).

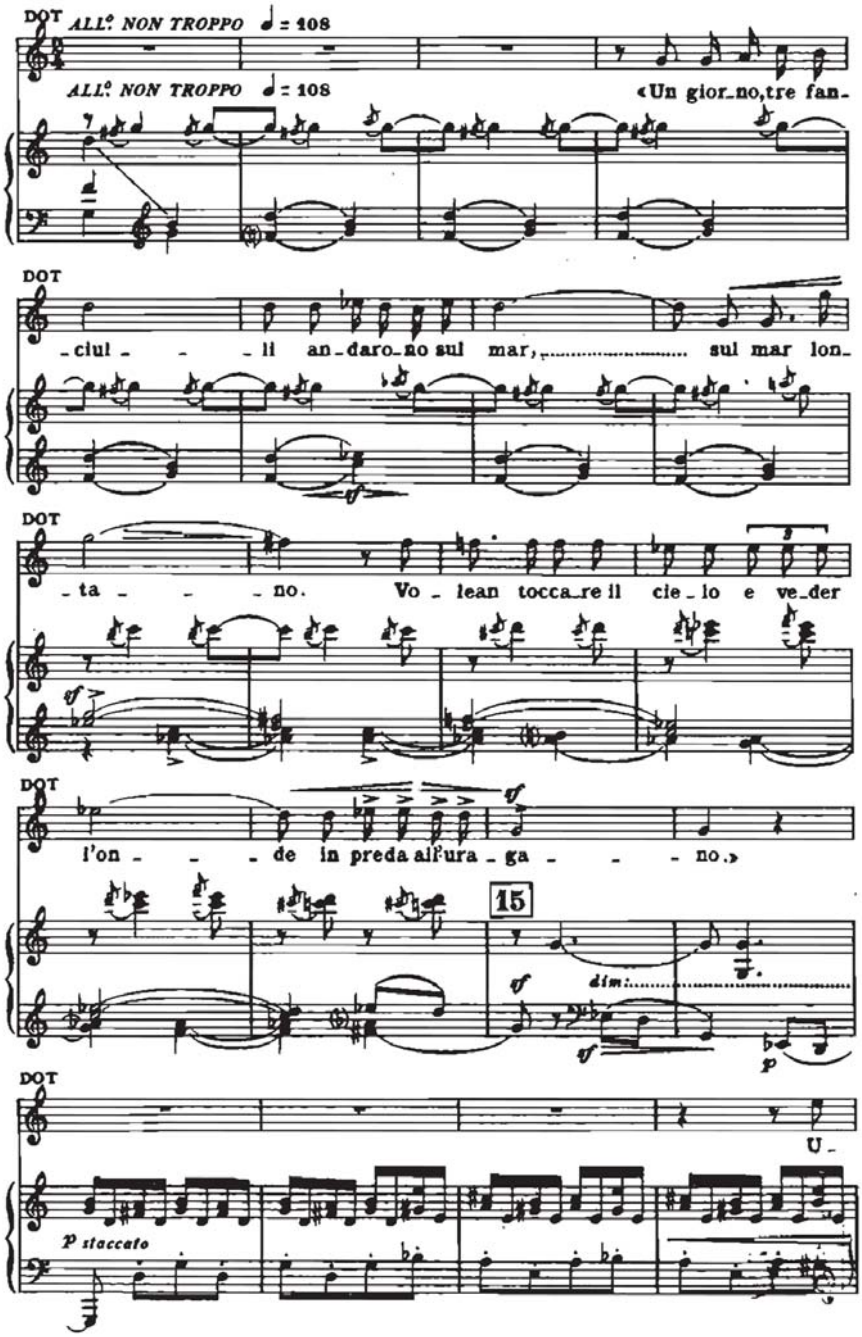

IL GRILLO DEL FOCOLARE
DI
RICCARDO ZANDONAI
PRELUDIO

(Copyright 1907, by G. RICORDI & Co.)
Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. 112135
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione, trascrizione e rappresentazi

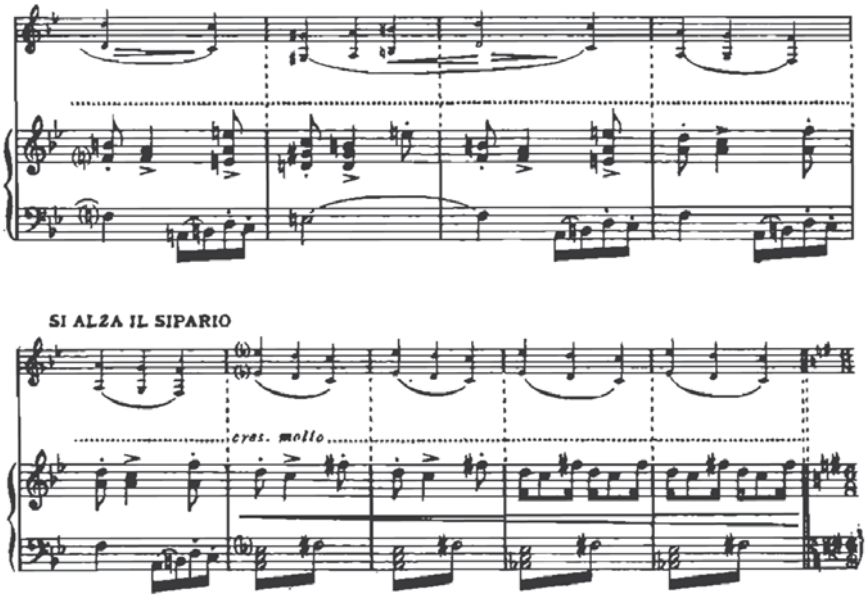
Es. 1.



Es. 1 (segue).

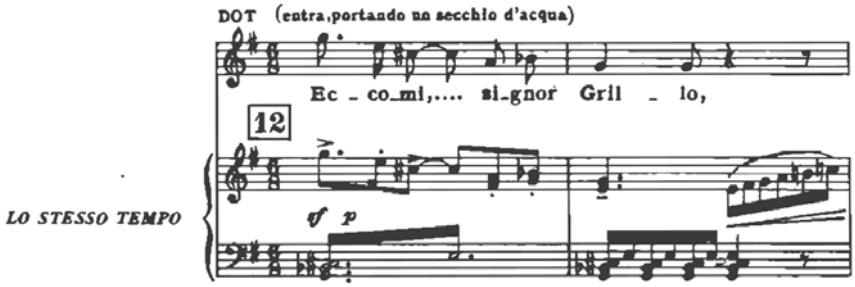

DOT
ALL.º NON TROPPO ♩ = 108
ALL.º NON TROPPO ♩ = 108
«Un gior_no, tre fan_
_ciul _ _ _ li an_daro_no sul mar, sul mar lon_
_ta _ _ _ no. Vo _ lean tocca_re il cie _ lo e ve_der
l'on _ _ _ de in preda all'ura _ ga _ _ _ no.»
15
dim.
U_
p staccato

Es. 2.



ATTO PRIMO

SCENA 1ª – Una gran stanza che serve anche di cucina. A sinistra un gran camino rustico. Due porte. Appesi alla parete alcuni utensili da carrettiere, un orologio olandese *cu-cu* e un fucile. – È sera.



Es. 3.

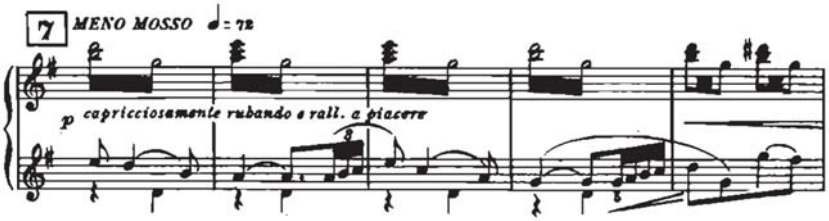
Lo troviamo per la prima volta a battuta 16 del Preludio, ma viene poi incessantemente ripetuto, anche a mo' di risposta, dagli archi che, oltre ad accrescerne il valore, lo sviluppano in maniera via via più serrata, fino ad andare a nutrire quella transizione stringente e dinamica che, come già detto, porterà all'apertura del sipario (v. es. 3).

La ripetizione concitata e quasi ossessiva di questo modulo è emblematica non soltanto in quanto trampolino che conduce alla rivelazione del canto di Dot e della sua energia attiva (il suo 'cantar–danzando' in ottavi e, a seguire, la *Canzone dei Fanciulli*), ma anche perché anticipa la vicenda legata alla partenza di Edoardo e al suo ritorno sotto mentite spoglie dopo molti anni.

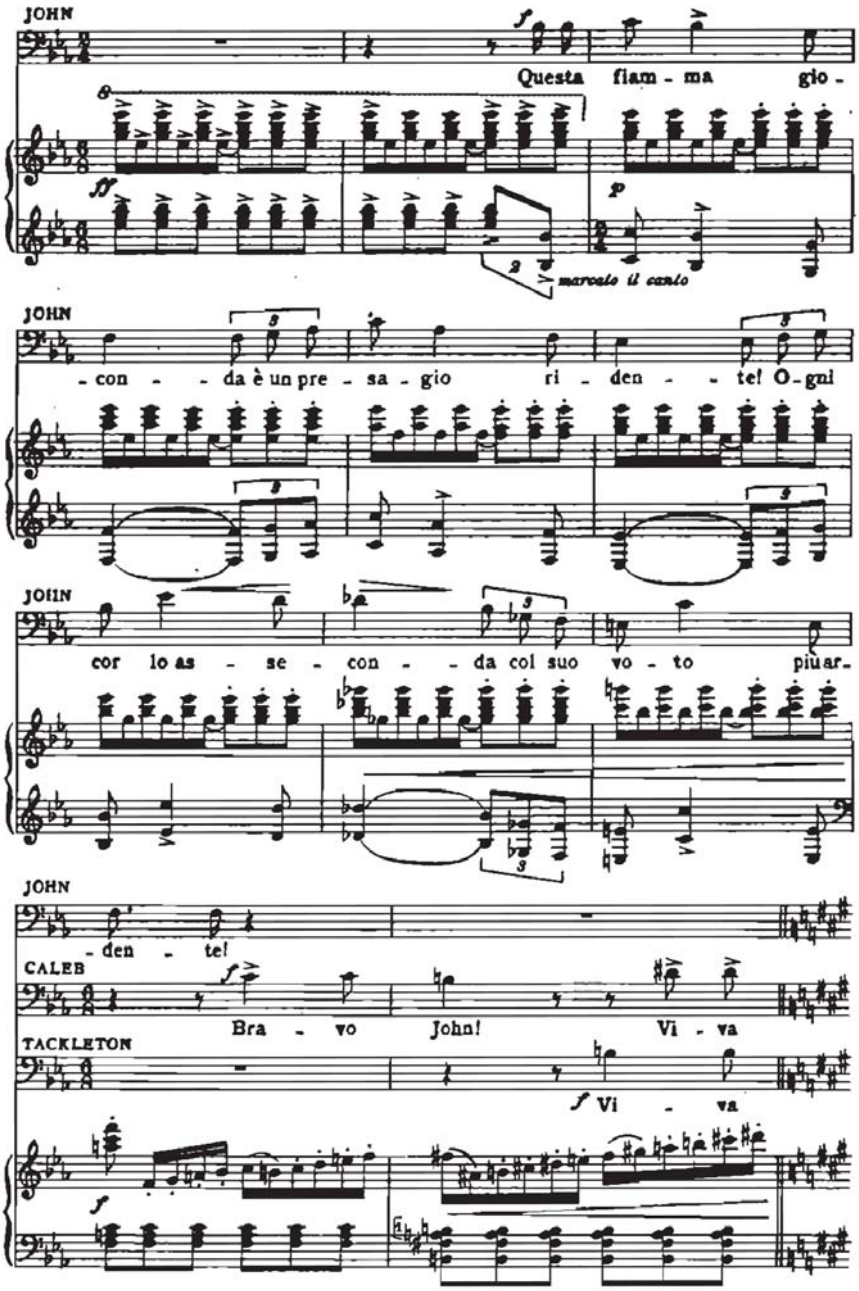
2. Figura ritmica puntata su salto d'ottava, ma anche di quinta o di settima, rispettivamente come eco o come progressione verso il *climax* della transizione (v. es. 1).

Appare la prima volta a battuta 24 del Preludio, e anche in questo caso si tratta di una cellula musicale essenziale ma sapientemente reiterata. In particolare, a partire da 10, prepara la spinta di transizione verso l'atto I. Vi riconosciamo prima di tutto, e ancora una volta, la *Canzone dei Fanciulli*, al termine della quale non si esaurirà, continuando a sopravvivere per sostenere, in combinazione con la figura precedente, la ripresa dell'azione (4 battute dopo 16).

3. Tema del brindisi:



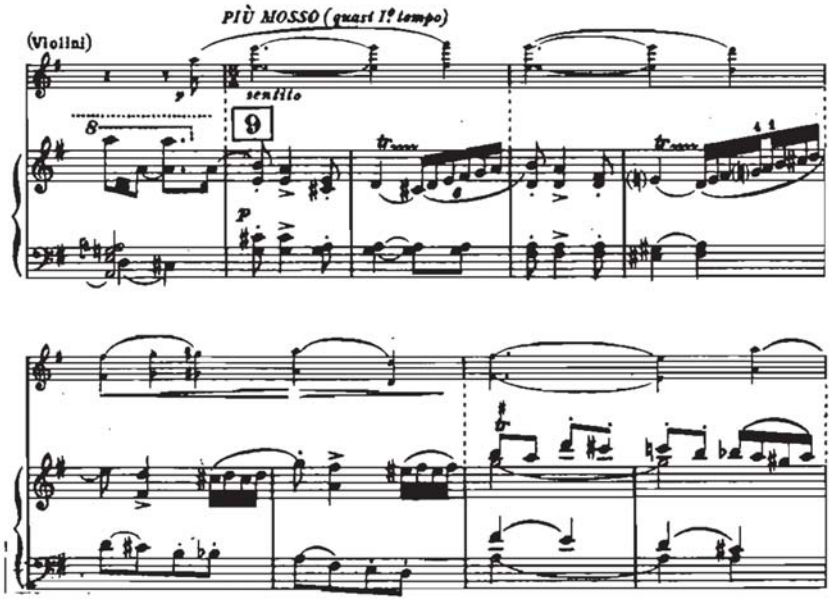
Ne abbiamo un'anticipazione all'interno dell'unica parentesi lirica che nel Preludio stesso va da 7 a 10. Lo ritroviamo poi pienamente sviluppato all'interno del II atto (v. es. 4), come momento di cerniera tra il lungo ritratto musicale del mondo di Caleb e Berta e la rivelazione di Edoardo a May, che condurrà nel III atto alla folle gelosia di John e alla risoluzione della vicenda. Questo tema rappresenta ancora una volta l'abilità e l'autorità di Dot nel condurre il gioco. Sebbene proposto in prima battuta come semplice brindisi da John – cui convenzionalmente


JOHN
Questa fiam - ma gio -
marcato il canto
JOHN
- con - - da è un pre - sa - gio ri - den - - te! O - gni
JOHN
cor lo as - se - con - - da col suo vo - to più ar -
JOHN
- den - te!
CALEB
Bra - vo John! Vi - va
TACKLETON
Vi - va

Es. 4.

spettano gli onori di casa[2] – sarà Dot a ribadirlo e a svilupparlo con intenzione. Con la maestria di chi ha sotto controllo le varie trame della vicenda, essa vi celerà piccoli indizi di senso e continue allusioni (la *scintilla* corrisponde ad Edoardo, la *fiamma* del *pudding* all'ardore amoroso), per poi chiudere, affondando il coltello della provocazione nel povero Tackleton caduto in trappola, con la sua aria *Forse qualcun sospinto* (Atto II, scena VI, 40).

4. Tema d'amore:



A partire da 9 i violini, sovrapponendosi al tema del brindisi, si inseriscono con la proposta del tema d'amore, tratto da un'unica frase del grande duetto romantico tra Dot e John che chiude il I atto (v. es. 5). Lo stesso tema ricorrerà nel Preludio all'atto III (v. es. 6), – vera e propria introduzione alla grande scena di John – dove verrà ribadito, sviluppato, esasperato, quasi distorto – così come John in preda alla gelosia sta distorcendo il suo amore per Dot – fino a recuperare poi la propria iden-

[2] La cena, preparata da Dot, si svolge in casa di Caleb ma è John ad avere il compito di *flamber* il *pudding* natalizio ed intonare il brindisi.

JOHN

-chietta, ormai, sull'uscio riguar-da - re... Oh quant'an-ni pas-

cres.

DOT

(sottovoce, quasi addormentata)

Quant'an - ni pas-

JOHN

-sa - rono, quant'an - ni per a - ma - re!

p

dim.

Es. 5.

a tempo

pp

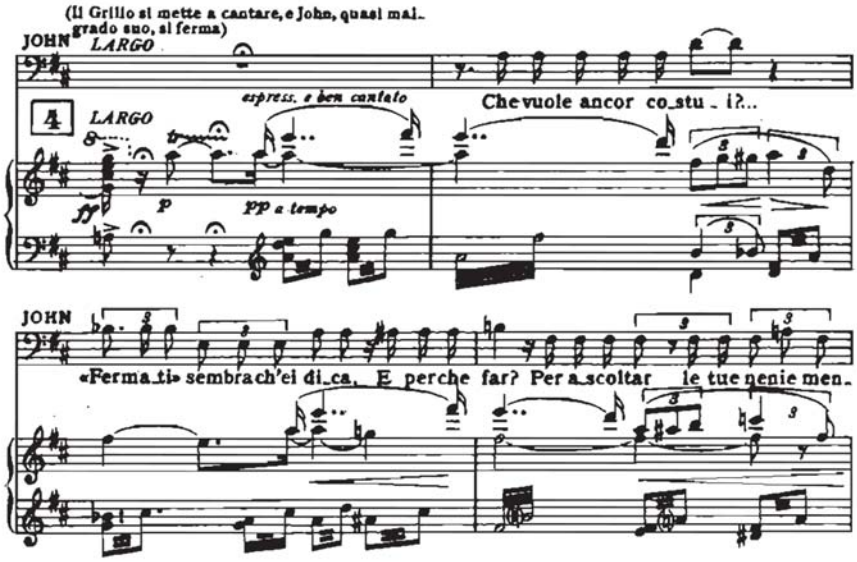
rall. a tempo cresc.

ed accel. agitandosi

Es. 6.

tità nel *Largo espressivo e ben cantato*, ovvero nel preciso istante in cui John verrà riportato al suo amore per Dot dal canto del Grillo (v. es. 7).

Come stiamo constatando, Dot pervade il Preludio. La concentrazione di suggestioni relative alla sua natura musicale ed espressiva conduce, in maniera assolutamente conseguente, alla conferma di questo potenziale anche dopo che Dot avrà preso possesso della scena. L'opera non è ancora iniziata e di Dot conosciamo quindi già: la sua capacità di essere sempre in movimento – anima e corpo; la *Canzone dei Fanciulli* – che avrà un'importanza strategica nello sviluppo della vicenda; la malizia allusiva di chi ha in mano tutte le tessere di un mosaico e si prefigge di ristabilire la giustizia; il sentimento profondo che nutre per John, e quindi la sua vena romantica.



Es. 7.

Il canto 'danzante' di Dot e la 'forma-canzone'

La transizione descritta dal Preludio al I atto, quel crescendo in cui vengono ribadite in progressione ostinata alcune delle idee musicali più rilevanti, ci fa precipitare in maniera del tutto naturale nell'azione che apre con inconsueto vigore l'opera. Tutto è già movimento, azione, divenire, essenza pura. Non c'è spazio né per introduzioni orchestrali spe-

cifiche, né per languide cavatine che lascino intravedere gradualmente gli umori del personaggio, né tantomeno per parentesi contemplative. Dot è piena di energia e se non fosse bastato il Preludio ad introdurne la carica vitale ecco che, ancora una volta, le sue prime battute ribadiscono il concetto, e ci coinvolgono quasi trattenendo il respiro nel vortice dell'esistenza, dell'azione, della musica che trascina. Ovvio, conseguentemente, che sia Dot il personaggio centrale, e che Zandonai lo metta subito in evidenza, mostrandocelo in tutta la sua fragranza. Prima di ogni altra cosa, e senza bisogno di spiegare nulla, la natura di Dot, attiva e dinamica, è quindi la prima impronta drammaturgica che riceviamo.

Il sipario non si alza che sulle ultime cinque battute del Preludio – cinque battute su un tempo piuttosto animato, durante le quali Dot ha giusto il tempo di materializzarsi sul palcoscenico ed attaccare a cantare la sua scena, investendo chi ascolta con la prima impressione di sé. Nell'arco delle due prime, rapide scene, registriamo una successione stringente di momenti musicali significativi che la coinvolgeranno in prima persona. Non si tratta di tre arie vere e proprie, piuttosto di tre diverse occasioni espressive, corrispondenti ad altrettante facce del personaggio, che lo spettatore ha il privilegio di conoscere senza troppi preamboli, in maniera immediata e diretta:

1. Un 'monologo in movimento', che stabilisce subito la relazione di Dot con il suo universo Casa/Grillo, *Eccomi signor Grillo...!*, in 6/8 (v. es. 3).

L'idea musicale forse più emblematica della natura di Dot la scopriamo così all'improvviso: si tratta di una figura ritmica puntata su un piccolo arpeggio discendente in un tempo di 6/8. Fin da questa prima battuta abbiamo la fedele fotografia dell'essenza di Dot. L'orchestra ce lo ricorda in continuazione, Dot non avrà bisogno di riaffermarla più volte e potrà seguitare nell'evoluzione delle proprie azioni[3]. Azioni quotidiane si intende, domestiche, di per sé non eccezionali, solo quello che lei è tutti i giorni.

Questa figura, immediata e piena di movimento, costituisce l'*incipit* dell'intera opera ed appartiene totalmente a Dot, che su questo ritmo entra in scena, canta, si muove, svolge i suoi mestieri, insomma si rivela al pubblico piena di vita, quasi danzante nel suo entusiasmo nei con-

[3] Dot infatti la ripete soltanto due volte, lasciando poi all'orchestra il compito di darle risalto, cosa che accade per ben 14 volte – inclusa la transizione alla *Canzone dei Fanciulli* – nell'arco di poche battute.

fronti delle piccole cose. Con questo modulo, la dinamica Dot, sempre in movimento, mai scontata, si inserisce in maniera naturale nel discorso musicale dell'orchestra, quasi a completarne il senso o a rafforzarlo. Se la musica è azione, lei ne è a tutti gli effetti parte integrante e mai mera sovrapposizione. È evidente da subito che questa sua modalità non coinvolge solo la sfera dell'agire, ma anche quella del sentire: due movimenti, uno del corpo, l'altro dell'anima. Grazie a questa capacità di inserirsi dinamicamente in essa, Dot domina la musica e quindi l'evoluzione della narrazione.

L'attacco *ex-abrupto* su un sol_4 – primo cruciale biglietto da visita in termini di tessitura vocale – caratterizza in maniera ulteriormente definitiva la natura del nostro personaggio. Su questa nota, prima scintilla del suo agire cantato, Dot tornerà continuamente in momenti topici della vicenda. Possiamo identificare questa nota-chiave come il simbolo dell'amore che pervade il focolare domestico – costituito da Dot + John + Grillo – e lo individuiamo in occasioni precise:

- nelle acciaccature iniziali del Preludio, la presentazione del Grillo;
- nell'attacco del canto di Dot (*Eccomi signor Grillo*);
- nella *Canzone dei Fanciulli*, che Dot canta al Grillo durante le sue faccende;
- nella transizione che dalla *Canzone dei Fanciulli* porta all'ingresso di John e più esattamente:
  - nella ripetizione del salto d'ottava della *Canzone dei Fanciulli*;
  - all'apice di tante piccole frasi di incitamento alla cocoma e al Grillo nella loro gara a chi canta più forte, o a chi esulta in maniera più sonora all'avvicinarsi di John (cfr. «più *fòr*te», «*brà*vo», «*brà*vo il mio Grillo», «brava cocoma *brà*va», «*Jòhn* è vicino», «più *fòr*te», ecc.)[4];
  - nella spinta verso l'ingresso di John e in associazione alla prima figura ritmica che abbiamo analizzato (v. es. 8);
- nella docile supplica di Dot a John per dare riparo al vecchio viaggiatore («Oh *Jòhn* tu così buono»);
- all'interno del duetto d'amore tra Dot e John: «Mio caro, mio buon John, se tu sa*pés*si», «Sempre più in*tè*ro», «È al*lór* che ti guardai la prima volta»;
- al giungere di Dot e John presso l'abitazione di Caleb (un altro focolare, anch'esso colmo d'amore)[5], e in particolare:

---

4 Atto I, scena 1, pp. 14-15 dello spartito Ricordi.

5 Nel racconto di Dickens «...anche lui [Caleb] aveva un Grillo nel focolare; e mentre ascoltava mestamente il suo canto, quando la figliuola cieca e orfana di madre era

DOT

È tan_to ca _ ra que_sta can _ zon!.....

DOT

Più forte an _ co_ra, co_me quan _ do il mio John sta per en _

DOT

_ trar. Bra_vo! Bravo il mio

17 cres:

p leggero

DOT

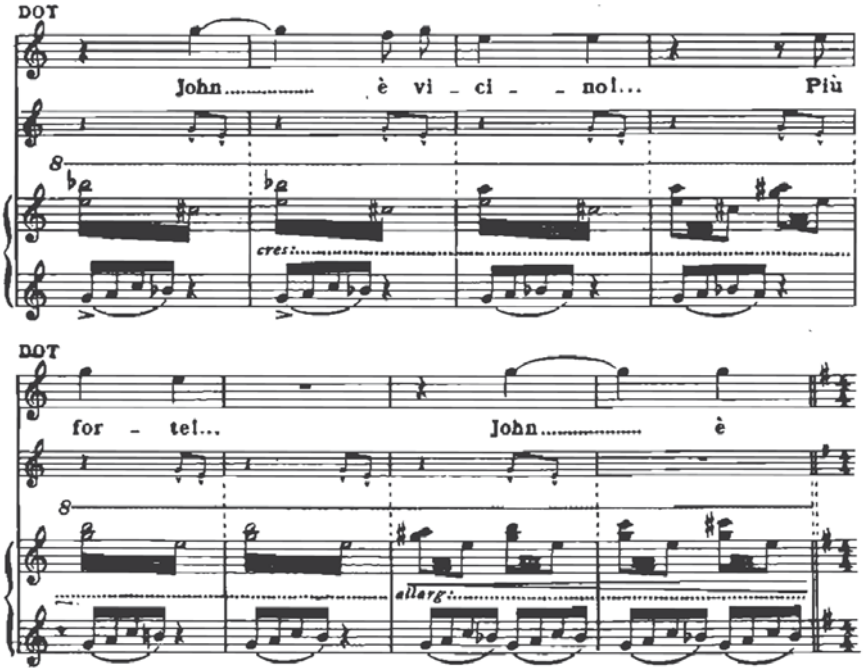
(si ode la sonagliera di un cavallo che arriva)

Gril_lo! Bra_va, co _ coma, bra _ va!

(L'orologio cu-cu suona le nove)

8 tremolo

Es. 8.



Es. 8 (segue).

- nel simpatico *Cucù* d'esordio di John;
- nelle frasi di Dot «Mia cara Berta», «E tu May?»;
- perfino nel saluto di Tackleton a tal punto contagiato, seppure solo momentaneamente, dallo spirito del calore domestico, da scagliare una sfilza di sol ribattuti nella direzione di Dot («Signora i miei rispetti»)[6].

2. Una canzone, la *Canzone dei fanciulli perduti in mare*, «Un giorno tre fanciulli», in 2/4 (v. es. 2).

Diversamente dal momento precedente, qui Dot canta qualcosa che non appartiene a lei direttamente, bensì ad una memoria lontana, per la

ancora molto piccola, questo genietto gli aveva suggerito l'idea che perfino la grande infermità della quale soffriva avrebbe potuto essere trasformata in una benedizione...» (CHARLES DICKENS, *Il grillo del focolare*, Salani, l'Ulivo, Milano s.d., p. 33).

6 Tackleton potrebbe anche non essere stato involontariamente contagiato, bensì aver captato e sfruttato a suo favore il codice del focolare domestico. Ripetendo quel *sol* si sarebbe quindi sintonizzato sulla frequenza affettiva di Dot, che egli considera come una presenza benefica, per blandirla ed ottenere il suo appoggio nel fidanzamento imposto a May dalla madre.

precisione al ricordo di Edoardo, il figlio di Caleb mai più tornato dall'America. È una canzone 'presa in prestito', che possiamo quindi considerare altro da lei. Non a caso il tempo è scandito in quarti, e non più in ottavi. Tutt'altra dinamica quindi, qui tutto si ferma, è un momento di pausa inserito tra due azioni. Dot canta *per* il Grillo, il quale a sua volta partecipa con un suo commento trillato in orchestra alla fine di ognuna delle due strofe.

Presto però la quotidianità, la cocoma[7] che sta per bollire, e la sua gara con il canto del Grillo, riprendono il sopravvento rifocalizzando l'attenzione sulle azioni di Dot. L'orchestra, proprio come la cocoma, riprende il suo bollore, e ritroviamo quella modalità di crescendo quasi sotterraneo ma potente che avevamo già potuto riconoscere nella parte finale del Preludio. Quell'impazienza che da sommessa deve arrivare ad esplodere in un'azione concreta, crea ancora una volta una spinta che – avvalendosi della moltiplicazione della cellula ritmico-melodica di questa *Canzone* – condurrà all'ingresso di John in scena.

Possiamo far rientrare la *Canzone dei Fanciulli* nella tipologia della 'forma-canzone', che Zandonai inserisce in ognuna delle tre opere che precedono quello che viene considerato il capolavoro assoluto di Zandonai, la *Francesca da Rimini* (1914)[8]. Oltre che nel *Grillo del Focolare*, infatti, la ritroviamo in *Conchita* (1911) e in *Melenis* (1912), e sempre in apertura d'opera, seppure con finalità differenti. Nel caso di *Conchita* identifichiamo questa forma con la prima aria della protagonista *Ier dalla fabbrica a Triana*, un canto in 5/8 molto vicino ad una danza, con il quale Conchita semplicemente racconta una storia, non necessariamente la propria, dimostrandosi leader all'interno del gruppo di sigaraie con le quali lavora in fabbrica. Si tratta di un canto di carattere andaluso, con ogni probabilità imparentato con il flamenco, un canto di sentimento e di passione, che molto si avvicina al carattere e all'atteggiamento della focosa sigaraia.

In *Melenis* la canzone *Salii su un pesco con la scala d'oro* è un vero e proprio 'falso' canto della tradizione greca che la protagonista racconta di aver imparato da una schiava del suo paese, quindi da una schiava greca, come lei: un canto che, anche in questo caso, definisce un'area

---

7 Il termine inglese *kettle* viene restituito in italiano, a seconda delle traduzioni e delle epoche, con i termini cocoma, ramino o bollitore.

8 Anche in *Francesca da Rimini* la forma-canzone è da intendersi come strumentale alla creazione di un'ambientazione, in questo caso medievale, ma limitiamo la nostra analisi alle prime tre opere di Zandonai, essendo *Francesca* l'unica del gruppo a non essere ancora stata eseguita in questo contesto di approfondimento e ricerca.

geografica, un modo, un'impronta caratteristica, ma che, diversamente da quanto accade in *Conchita*, sembra essere qui fine a se stesso e privo di tratti direttamente associabili al carattere di Melenis. Come nel caso del *Grillo del Focolare*, il testo di questa canzone è virgolettato, proprio ad indicare la citazione di qualcosa di altro da sé. Non solo: in questo spartito, Zandonai inserisce in partitura il titolo *Canzone*, circoscrivendone in questo modo ulteriormente il contenuto. Come nel *Grillo del Focolare*, la canzone è inoltre preannunciata dalla protagonista e viene cantata a qualcuno, semplicemente per fargli piacere.

Un canto gitano che identifica Conchita, con il suo carattere impulsivo e selvaggio ed il suo stretto legame con l'area di Triana a Siviglia[9], da una parte – e la greca Melenis con i paesaggi dell'isola di Scio[10], dall'altra.

Nel *Grillo del Focolare*, invece, la canzone sembra piuttosto voler alimentare un mondo immaginario, contribuendo a creare le condizioni ambientali della favola, e non si limita a rimanere un momento isolato: da lì in poi la ritroveremo alternativamente come reiterazione volontaria, come motore dell'equivoco portante dell'intera commedia, come reminiscenza orchestrale o come indizio, nei momenti in cui la vicenda fa un ulteriore scatto in avanti.

Possiamo dire, ad ogni modo, che il tratto comune alle tre canzoni veramente degno di rilievo è costituito dal fatto che abbiano tutte una finalità auto-consolatoria: Melenis porta con sé la sua isola greca nella sofferenza dell'esilio, Conchita si aggrappa alla sua tradizione flamenca per sopportare la miseria della sua condizione di sigaraia, Dot si perde nella sua *Canzone dei Fanciulli* per dare a se stessa la possibilità di esplorare un ulteriore mondo parallelo e alternativo alle sue quattro mura, dove, per quanto felice, probabilmente sente di limitare e trattenere la propria natura. Le tre protagoniste vivono tutte, in definitiva, un diverso tipo di esilio, che le porta ad essere particolarmente vicine nella loro pur sostanziale diversità.

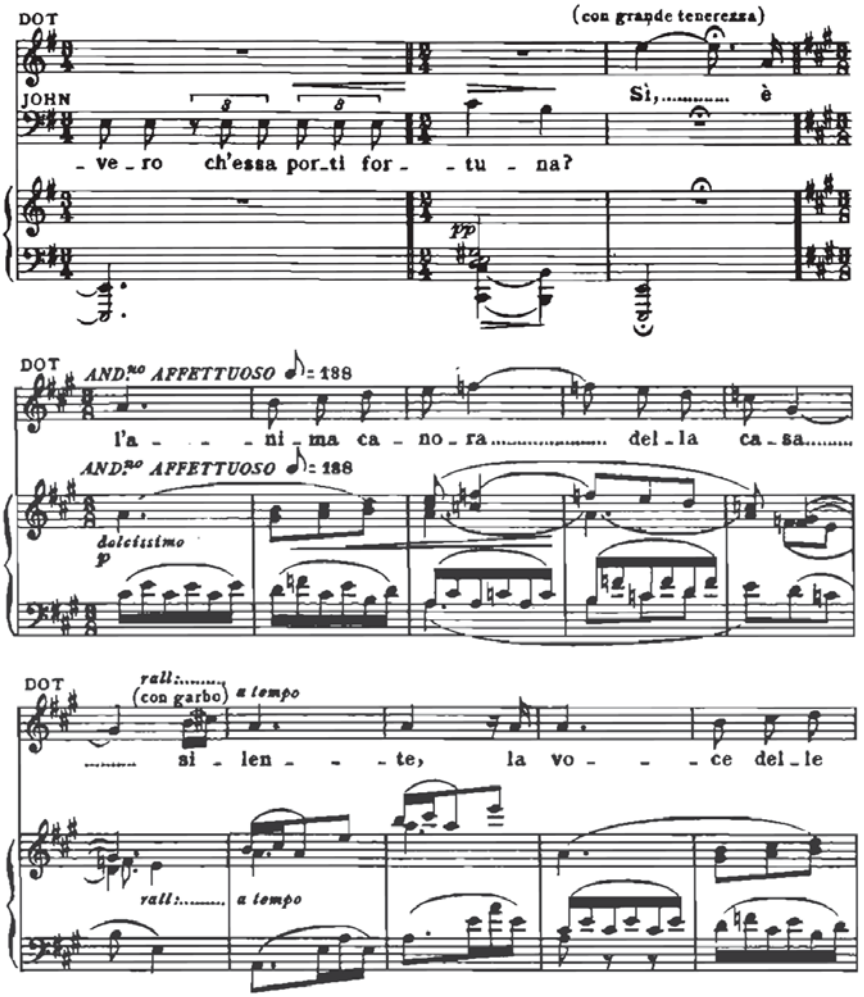
3. Una vera e propria aria, con la quale Dot, rivolgendosi a John, racconta del Grillo, *È l'anima canora della casa silente*, in 3/8 (v. es. 9).

Vediamo, come prima cosa, confermata quella pulsazione in ottavi già vista nel primo intervento di Dot: si tratta della sua pulsazione più

---

9 Ricordiamo che Zandonai si recò in Andalusia per immergersi nelle sonorità e nei ritmi gitani prima di iniziare a comporre Conchita. Notiamo inoltre che proprio nella citata Triana sembra siano nati i primi *soleares* andalusi, pilastri del flamenco.

10 Chios è considerata la patria degli Omeridi, corporazione di cantori greci.



Es. 9.

autentica e traduce alla perfezione il suo mondo interiore. È con questo palpitare che Dot sente, pensa, affronta la giornata, la vita, le riflessioni sulla vita stessa.

6/8 per il suo primo 'discorso' musicale, 3/8 per questa sua prima aria: in entrambi i momenti è di sé che parla, è se stessa o la propria vita che essa rappresenta. Questo soffio vitale è già da considerarsi come un valore aggiunto: in partenza l'opera di Zandonai promette (e, come vedremo, mantiene) che non ci si annoierà!

Dot *vs* Grillo

Ad ogni modo, a questa prima e triplice apparizione di Dot, appartiene anche un diverso piano di lettura: la sua complessa relazione con il Grillo. Se inizialmente, infatti, Dot parla *con* il Grillo (che reagisce in orchestra in diversi modi, interagendo principalmente con acciaccature e trilli), nella *Canzone* canta *al* Grillo o *per* il Grillo (in questo caso il Grillo si zittisce e si limita a commentare alla fine delle strofe), e infine nell'aria parla a John *del* Grillo, che diventa così il pretesto per svelare la sua filosofia delle piccole cose, del focolare domestico, del microcosmo familiare, il luogo più sicuro al mondo per non perdere se stessi (in questo caso il Grillo, che non è più direttamente coinvolto, tace – mentre Dot ci traduce l'essenza delle loro precedenti 'conversazioni').

È qui che cominciamo ad interrogarci sulla vera natura del Grillo. Dot non è l'unica a 'sentirlo', quindi esiste al di fuori di lei. Eppure a tratti sembrerebbe proprio essere semplicemente una proiezione del calore di Dot, del potere che la sua energia e il suo affetto hanno sui suoi cari. Quello che tutti gli altri si illudono di 'sentire', non potrebbe essere il potere dell' energia e dell'affetto che Dot emana? In questa terza aria Dot parla di sé, usando il Grillo – suo *alter ego* – come 'controfigura'. Forse questo ha a che fare con la sua eccessiva modestia, con il fatto di non credersi abbastanza intelligente e quindi all'altezza di esprimere teorie esistenziali.

Il Grillo è la sua voce interiore più saggia e prudente, quella che le ricorda che ha già tutto per essere felice nella vita, una casa, un marito, un figlio. Sono parole materne quelle del Grillo, sono «la voce delle antiche cose, lontane e sante, dei cari morti, delle gioie passate e spente»: Dot è sola al mondo, la sua famiglia è la sua casa, lei ha bisogno di percepire nelle sue piccole cose domestiche una voce che la guidi e la protegga come avrebbero fatto i suoi genitori. Ecco perché il Grillo «è l'anima canora della casa silente».

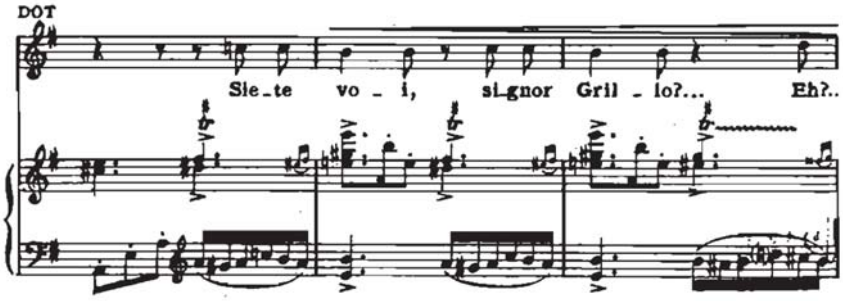
Il Grillo è l'antidoto di Dot alla solitudine e alla malinconia: dal suo nido – il focolare – emana a beneficio di Dot quella spinta gioiosa che la fa diventare la 'trottolina'[11] che John tanto ama e che riempie la sua esistenza.

---

[11] Anche in questo caso l'originale «Dot... and carry» del testo inglese (usato da John con intenzione in sostituzione di Mary o di Sig.ra Peerybingle per indicare l'essere sempre costantemente in movimento di sua moglie), in italiano è reso con Trottolina o con Piccina.

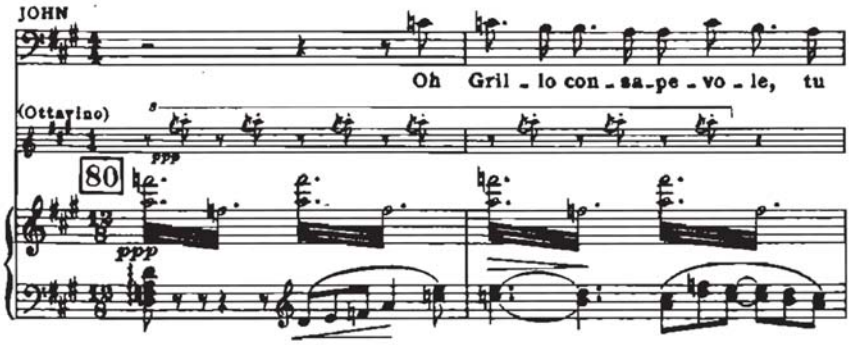
Ma se prestiamo attenzione alla replica di John, in conclusione dell'aria – «Ne sei l'anima tu vivente e cara» – l'ipotesi di identificazione Dot/Grillo non ci appare del tutto fuori luogo. John sovrappone Dot al Grillo in maniera del tutto naturale, anche se la sua percezione di questa 'gentile bestiolina' corrisponde solo parzialmente a quella di Dot, che del Grillo ha invece una visione integrale. Ce lo dice l'orchestra, che in presenza di Dot, dà voce al Grillo in vari modi:

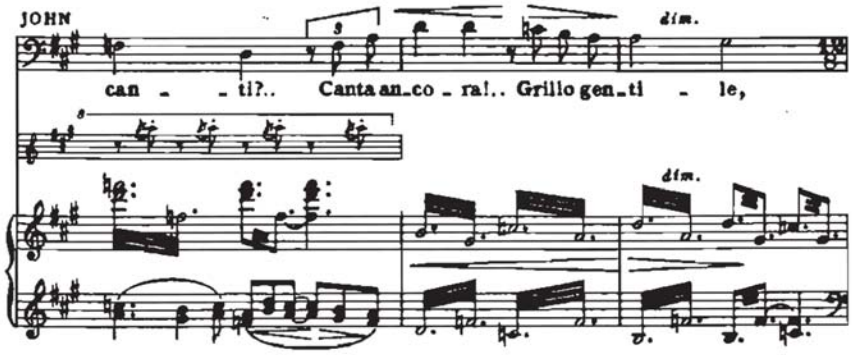
– con le acciaccature sul *sol* già viste nel Preludio e ripetute all'inizio della *Canzone dei Fanciulli*, da considerarsi un segno di attenzione da parte del Grillo che si pone in ascolto
– con trilli più o meno articolati, e a volte tremoli, che ci dicono che il Grillo è partecipe, commenta e sostiene le azioni di Dot, al punto da arrivare ad intrecciare il suo canto con quello della sua padroncina:



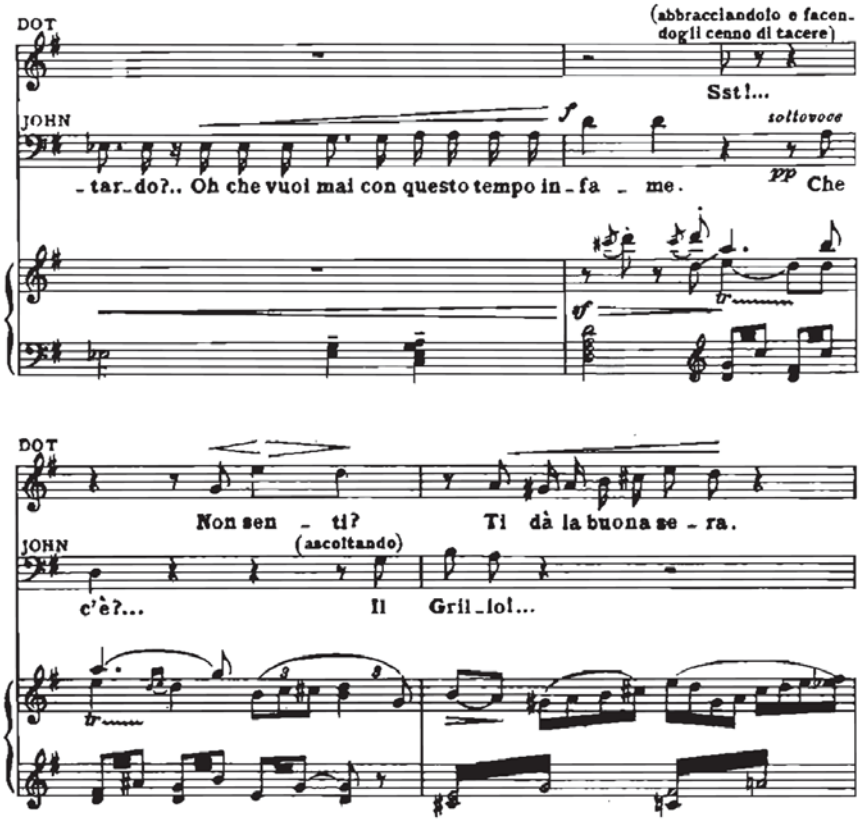
I trilli che, in progressione cromatica, cadono e si appoggiano sulla figura ritmica che più di ogni altra definisce Dot, sono la voce autentica del Grillo. Ma solo Dot riesce ad ascoltarla.

John, invece, inizialmente riesce a percepirne solo le acciaccature («Oh Grillo consapevole tu canti? canta ancora»):

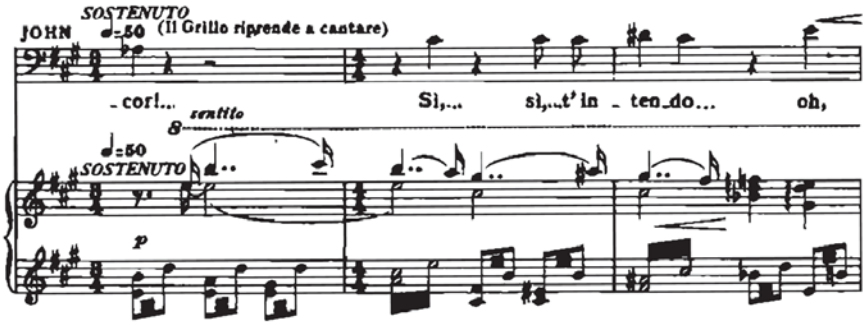




e solo eccezionalmente e – se 'guidato' da Dot – il trillo prolungato collegato al tema d'amore, al momento del suo ingresso in scena:



Ma la vera rivelazione arriverà nel corso della sua grande aria: sebbene solo e devastato dalla gelosia, John riuscirà comunque a sentire nuovamente il tema d'amore cantato dal Grillo. Furioso tenterà di farlo fuori, ma vedrà in un lampo la casa farsi fredda, silenziosa e vuota d'amore. Senza il Grillo/Dot tutta la sua vita perde significato: John ha capito!, ecco perché ora può sentire il trillo del Grillo, ha capito cosa il Grillo rappresenta, ha capito l'importanza del focolare, dell'amore, della fiducia, e il calore generato da tutto questo. E quindi, con immensa e struggente dolcezza, John richiama finalmente a sé il canto del Grillo, per ritrovare in quella voce la sua Dot:



Quindi tutti possono sentire il Grillo, ma c'è chi lo adora e chi lo detesta: Tackleton per esempio non lo sopporta, si chiede cos'abbia da cantare, lo vorrebbe morto tanto è lontano dall'avere un cuore che possa cogliere il senso profondo del focolare domestico, del calore di una casa e di una famiglia, del dare e ricevere affetto. Una volta realizzato di essere stato raggirato da tutti, Tackleton reagisce alla morale di Dot e al ritornello corale «Al vostro focolare e al vostro cuore è il Grillo che mancò» e «come risvegliandosi dal suo torpore, e in un accesso di furore, si precipita, al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo. Tutti ridono per questo suo comico furore, salvo Dot che manda un grido di paura».

Tutte le voci di Dot

Questa solida e già ricchissima presentazione sarà fondamentale per sviluppare l'intreccio di fatti, equivoci e caratteri. Da questa base, ovvero da Dot, si parte alla conquista del racconto, alla scoperta dell'intrigo che porterà al lieto fine, d'obbligo in una commedia, e all'osservazione

delle trasformazioni e degli ulteriori attributi musicali che arricchiranno la personalità di Dot. D'ora in poi, infatti, potremo vedere la nostra prima donna perfettamente a suo agio anche in situazioni distanti dai suoi fin qui consueti atteggiamenti domestici: per esempio nell'escogitare piani, o nel supplicare il marito affinché questi piani non vengano rovesciati. E la vedremo avvalersi di metri differenti dal suo pulsare in ottavi, che le consentiranno di dissociarsi temporaneamente dal suo mondo interiore e di prestare invece attenzione e soccorso al mondo che la circonda. In questo modo gli altri suoi *sé* avranno la possibilità di emergere e completare la sua personalità.

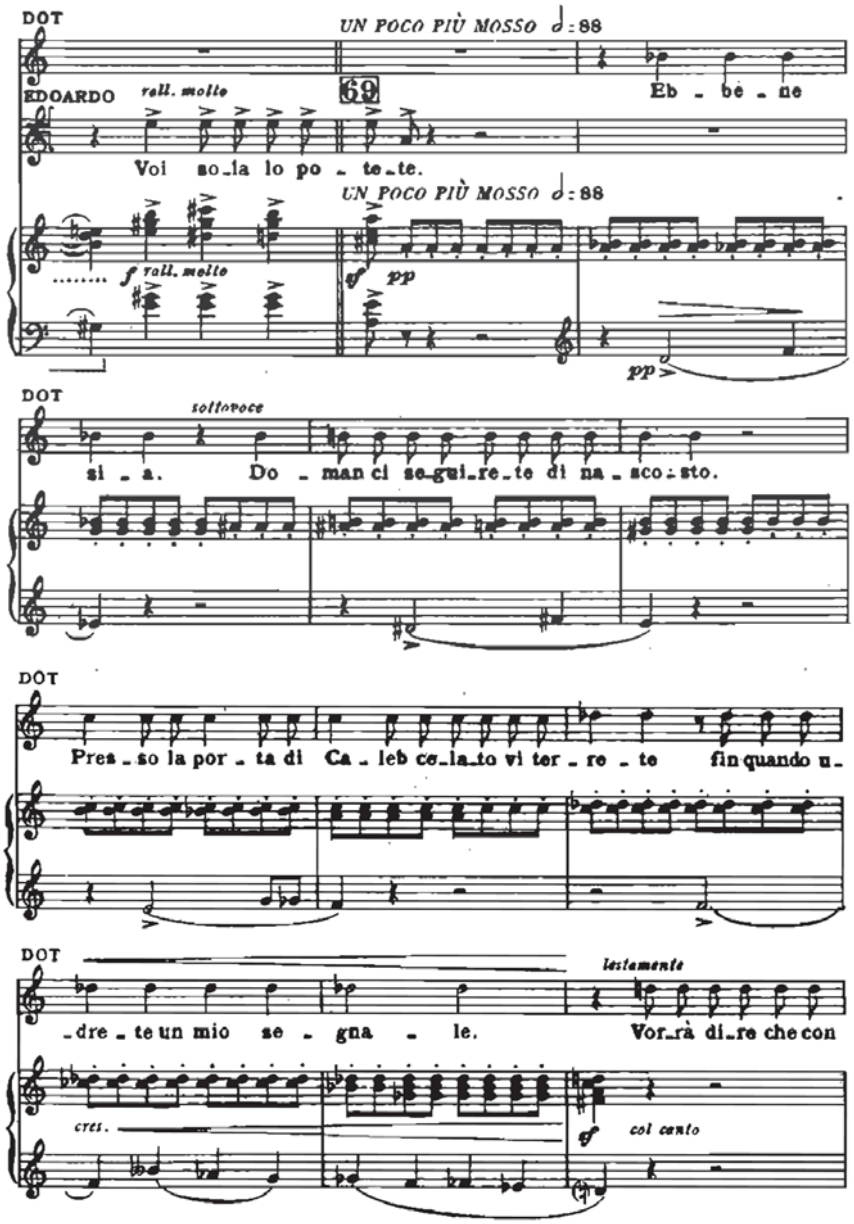
È così che, nella sua scena con Edoardo (Atto I, scena VIII), veniamo per esempio ipnotizzati dal ticchettio delle idee che prendono forma, gocce regolari di ingegno, ritmo implacabile di crome ribattute in progressione cromatica, sul quale Dot elabora e comunica il suo scaltro disegno (v. es. 10).

Similmente, i ribattuti torneranno alla ribalta al momento di mettere in opera il piano, e precisamente in *Avete udito?* (Atto II, scena VI). Ancora una volta con l'ausilio di una progressione cromatica per creare la necessaria *suspense*. Ancora una volta Dot veste i panni di colei che escogita, tesse le fila, la trama della vicenda. Moderatrice e insieme *deus ex machina*, Dot con questa sospensione strategica crea inoltre le condizioni per concentrare l'attenzione di tutti verso il canto in lontananza di Edoardo, che su sua stessa indicazione intonerà il richiamo pattuito, ovvero l'incipit della *Canzone dei Fanciulli*.

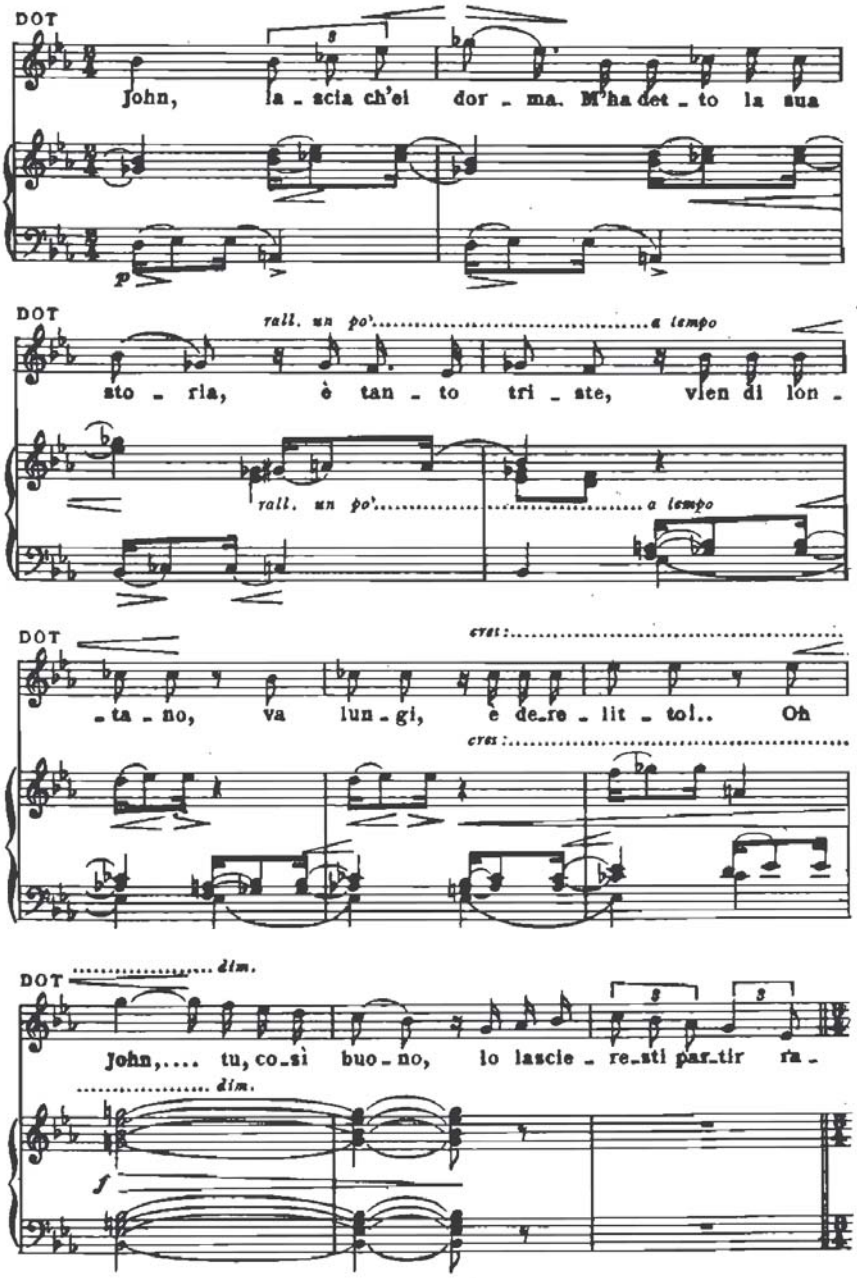
Nel duetto con John, immediatamente successivo alla scena con Edoardo, sarà invece una batteria di sincopi a ripetizione a caratterizzarne l'agire. Dot usa qui ogni mezzo in suo potere per difendere la propria causa senza far trapelare nulla, la sua è una supplica accorata a John per non cacciare il Vecchio, deve riuscire a convincerlo, ce la mette tutta, e martella dolcemente – sostenuta e giustificata da un tappeto di sincopi (v. es. 11).

L'essenza primordiale di Dot fa nuovamente la sua comparsa con il sopraggiungere, all'interno del duettone d'amore alla fine del I atto, di un nuovo tempo in ottavi, 12/8, (v. es. 12), che va ad interrompere il fluire tranquillo delle tenere visioni di John: qui l'atteggiamento di Dot è per una volta piacevolmente passivo e lei può lasciarsi cullare dai ricordi di John, mettendo da parte la sua irrequieta pulsazione in ottavi e godendosi, come in una bolla, questa proiezione delle immagini di sé moltiplicate dalla fantasia di John.

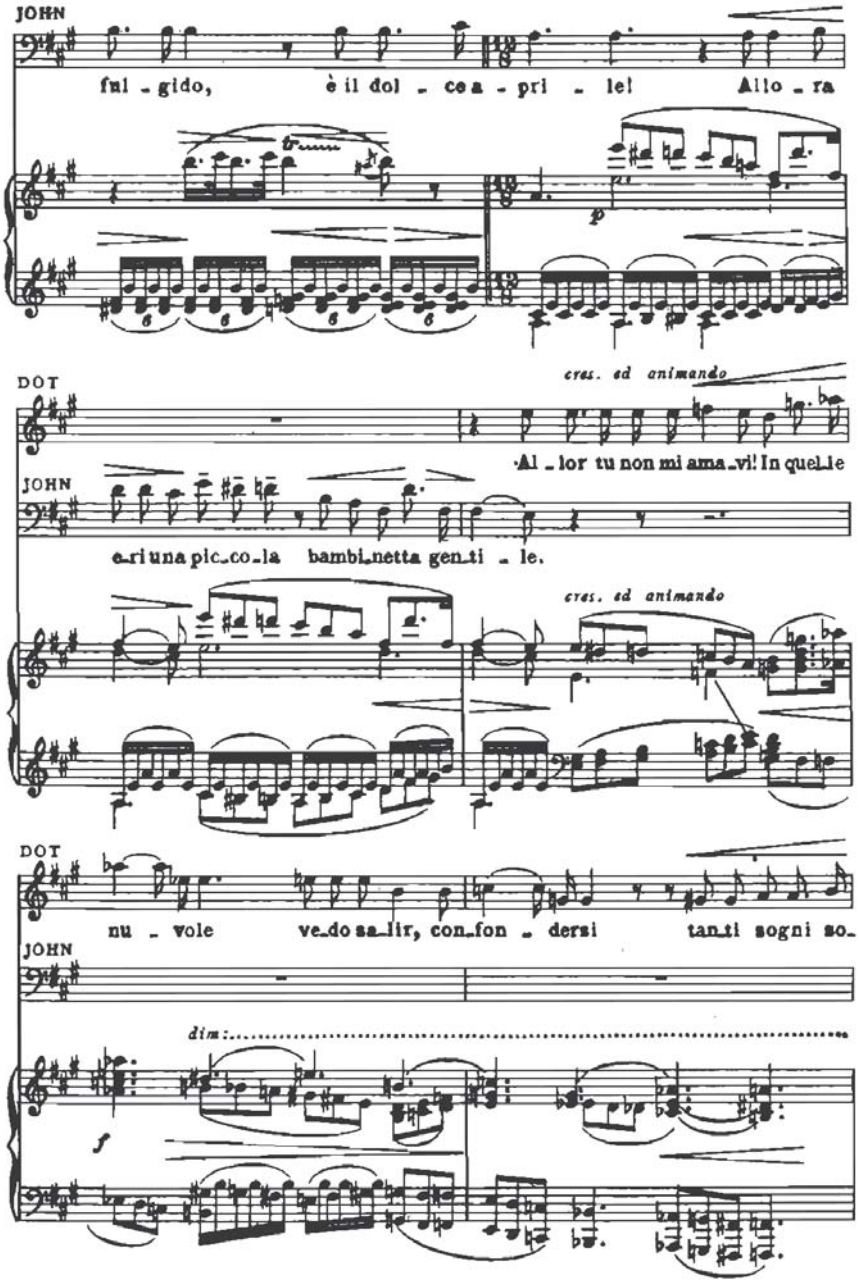
Ma ecco che la figura ritmica puntata dell'inizio, l'anima di Dot, torna all'improvviso, conseguenza della transizione al 12/8, simile ma


DOT
UN POCO PIÙ MOSSO ♩: 88
EDOARDO
rall. molto
69
Eb - be - ne
Voi so_la lo po - te_te.
UN POCO PIÙ MOSSO ♩: 88
f rall. molto
pp
sottovoce
si - a. Do - man ci se_gui_re_te di na - sco - sto.
Pres - so la por - ta di Ca - leb co_la_to vi ter - re - te fin quando u_
_dre - te un mio se - gna - le.
lestamente
Vor_rà di_re che con
cres.
col canto

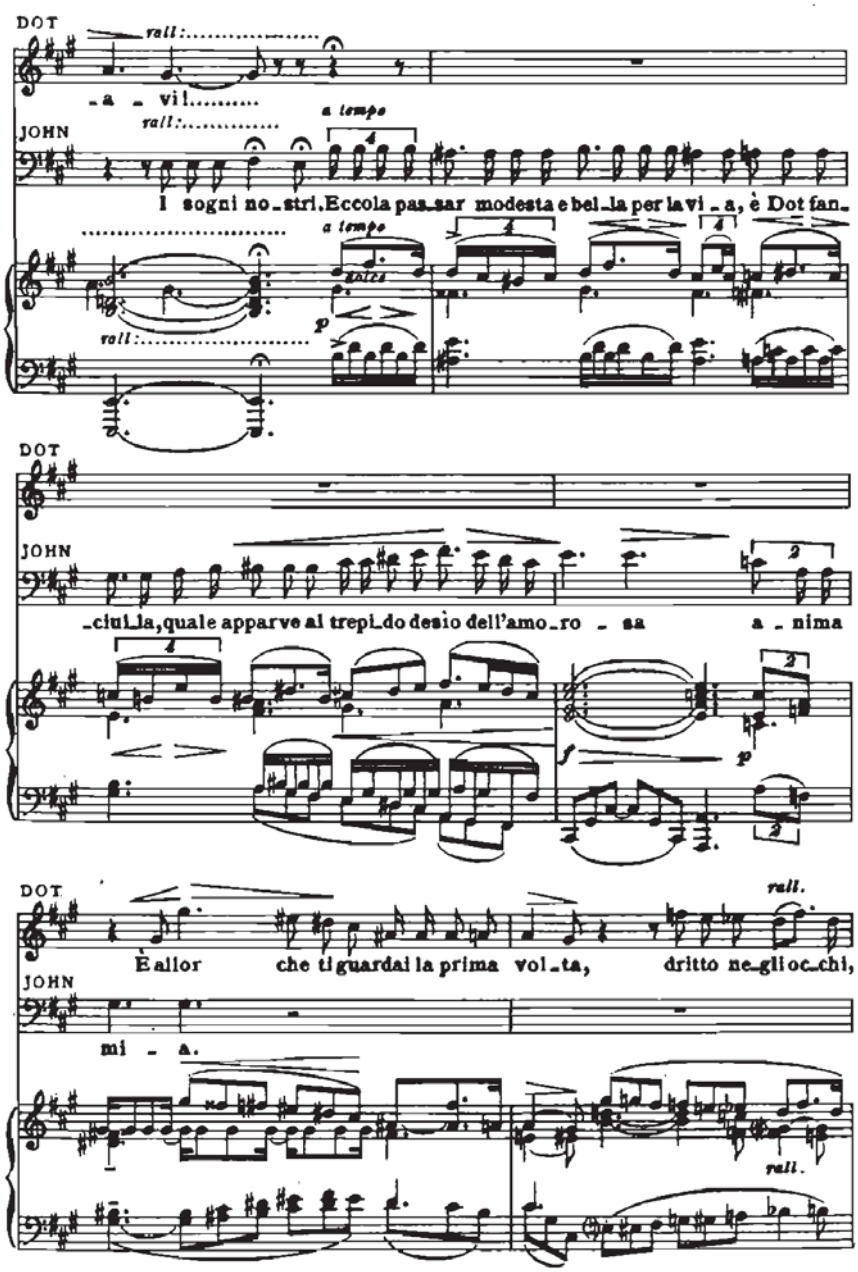
Es. 10.


DOT
John, la - scia ch'ei dor - ma. M'ha det - to la sua
p
DOT
rall. un po'
a tempo
sto - ria, è tan - to tri - ste, vien di lon -
rall. un po'
a tempo
DOT
cres:
- ta - no, va lun - gi, e de - re - lit - to!.. Oh
cres:
DOT
dim.
John,.... tu, co - sì buo - no, lo lascie - re - sti par - tir ra -
dim.
f

Es. 11.


JOHN
ful - gido, è il dol - ce a - pri - le! Allo - ra
DOT
cres. ed animando
Al - lor tu non mi ama - vi! In quel - le
JOHN
e - ri una pic - co - la bambi - netta gen - ti - le.
cres. ed animando
DOT
nu - vole ve - do sa - lir, con - fon - dersi tan - ti sogni so -
JOHN
dim.

Es. 12.


DOT
rall:
-a - vi!
JOHN
rall:
a tempo
I sogni no-stri. Eccola pas-sar modesta e bel-la per la vi - a, è Dot fan-
a tempo
dolce
p
rall:
DOT
JOHN
-ciul-la, quale apparve al trepi-do desio dell'amo-ro - sa a - nima
f
p
DOT
rall.
È allor che ti guardai la prima vol-ta, dritto ne-gli oc-chi,
JOHN
mi - a.
rall.

Es. 12 (segue).

non identica. Essa corrisponde indubbiamente ancora a Dot, ma il punto di vista è quello di John. Questa nuova figura, infatti, non apparterrà che marginalmente all'espressione cantata di Dot (farà parte essenzialmente del suo controbattere e commentare), sarà piuttosto un tributo dell'orchestra alla reale essenza dell'amore, comune a tutte quelle immagini di Dot incluse nella visione di John: l'essenza della Dot innamorata ed amata, «...è Dot fanciulla, quale apparve al trepido desio dell'amorosa anima mia...» (v. es. 12).

Alla luce di tutti gli spunti musicali che la caratterizzano, possiamo forse provare a tirare qualche conclusione sulla vocalità che si richiede alla nostra versatile Dot. Questa scrittura chiama prioritariamente un soprano duttile, di preferenza non un soprano lirico puro, ma piuttosto un lirico pieno, di spessore, che possa sostenere il peso dell'orchestrazione di Zandonai. Dot è una giovane donna, una 'trottolina', la sua voce deve avere un potenziale agile o meglio, per evitare di creare equivoci con un canto di agilità, svelto. È madre, non è più una ragazza, il suo fisico ha subito le trasformazioni della gravidanza con un conseguente, inevitabile 'riempimento' vocale. Per quanto ancora molto giovane, la sua voce non potrà mai essere quella di un soprano leggero.

In Dot vediamo inoltre un personaggio dotato di carismatica autorità, la sua è una voce che si impone, che sa convincere, quasi ammaliante. Una voce calda insomma, come lo è il focolare, traboccante d'amore per la vita e per i propri cari. Una voce che accarezza, rende docili, sa consolare.

La sua nota-chiave è il *sol*[4]. L'abbiamo analizzata in relazione al testo e all'avvicendarsi delle sue azioni e degli eventi: ora la possiamo, con cognizione di causa, osservare in relazione alla tessitura vocale di questo personaggio. Se infatti consideriamo il fa_4 come la nota caratterizzante le vocalità sopranili più drammatiche e il la_4 come il biglietto da visita dei soprani lirici, ecco che il nostro sol_4 trova la sua logica collocazione nella categoria intermedia del soprano lirico spinto, confermando le precedenti ipotesi. Della *Conchita* e di *Francesca da Rimini* Zandonai raccontava in un'intervista che

> ...a Milano non c'era un maestro che volesse insegnarle perché diceva che la produzione moderna rovinava le voci. Questa stupidaggine è stata smentita dal tempo. La Rosa Raisa, Pertile, Merli, Fleta, per non citare che qualche nome, sono nati proprio con le mie opere e le cantano con facilità e senza ... rovinarsi[12].

---

[12] Fidia Mengaroni, «Corriere Adriatico», 26 gennaio 1927.

Effettivamente, la transizione dal *Grillo del Focolare* alla *Francesca da Rimini*, porta via via ad un appesantimento della scrittura vocale. Se il *Grillo del Focolare* regala a Dot una vocalità scorrevole, che scivola via con agio, le sue sorelle *Conchita* e *Melenis*, si appoggiano ad una vocalità sempre più drammatica, anche in relazione al diverso soggetto narrativo.

Conchita tuttavia mantiene molte delle caratteristiche di Dot[13]. La sua vocalità, di natura andalusa, è portata ad essere quasi danzante, ed entrambe richiedono pienezza e duttilità. Non a caso la sua prima interprete fu Tarquina Tarquini, un soprano dalla vocalità densa ma snella, in grado di sostenere pienezza di sentimenti da una parte, e sensualità dall'altra.

Pure, qualsiasi difficoltà possano porre questi ruoli 'assoluti' di Zandonai, il segreto per non patire la fatica di una scrittura non ordinaria, è probabilmente solo quello di amare fino in fondo i personaggi che si interpretano, come suggeriscono le parole di Raina Kabaivanska:

> Quest'opera, Francesca, io l'ho amata a prima vista, perché la musica di Zandonai bisogna amarla. È una parte che affascina, è proprio piena di fascino, e c'è questo sposalizio perfetto tra la poesia di d'Annunzio e la musica di Zandonai. È un grande personaggio. Tutti dicono vocalmente molto difficile, per me non lo è, forse perché io lo amo. E quando c'è amore tutti gli ostacoli sono facilmente superabili[14].

Dot e Alice

Scandagliate sia la personalità che la vocalità di Dot, non possiamo non soffermarci a notare un potente parallelo con il carattere di Mrs.

---

13 «Ben di rado il primo lavoro di un giovane maestro si mostra ricco di pregi tanto notevoli e significativi come il *Grillo del Focolare*. Riccardo Zandonai dava con quello spartito prova di avere una visione d'arte nobile e pura, di possedere un'anima veramente poetica, mente colta, gusto squisito; e di sapere estrinsecare con mano sicura ed abile, con ammirevole facilità e giustezza di linee e di colori, le sue concezioni estetiche. I pregi di fattura di *Conchita* sono ancora quelli che ammirai nel *Grillo del Focolare*, forse anche afforzati dalla maggiore maturità. Ora il Maestro Zandonai ha compiuto la sua terza opera: *Melenis*, soggetto romano d'ispirazione romantica; cosi il giovane Maestro si avventura per una via ben diversa da quella finora percorsa». Giorgio Barini, Conchita *di Riccardo Zandonai*, in «Nuova Antologia», serie V, 1912, p. 158.

14 *Riccardo Zandonai: alla vigilia di un centenario*, presentazione critica di Bruno Cagnoli, intervengono Gianna Pederzini e Raina Kabaivanska, Roma, Discoteca di Stato, 30 aprile 1981.

Alice Ford, così come Verdi lo tratteggia musicalmente nel suo *Falstaff*. Un'opera solo di pochissimi anni antecedente il *Grillo del Focolare* (*Falstaff* va in scena per la prima volta alla Scala nel 1893); l'ultima di Verdi, laddove invece il *Grillo del Focolare* è la prima di Zandonai; entrambe commedie, lirica la prima, musicale la seconda; entrambe tratte da opere letterarie inglesi – Shakespeare e Dickens – ed ambientate in Inghilterra; entrambe talmente intrise d'azione da aprire ad effetto in *medias res*; in entrambe, inoltre, si 'procede per coppie' (le coppie di protagonisti: Dot con John e Alice con Ford; le coppie di giovani innamorati: Edoardo con May Fielding e Fenton con Nannetta; le altre coppie: Bardolfo e Pistola, Meg e Quickly, Caleb e Berta), solo l'antagonista è isolato (Sir John Falstaff come Tackleton). Come non pensare che Zandonai possa essere stato ispirato da un tale ed illustre esempio[15]?

Dot e Alice condividono uno straordinario dinamismo e una notevole capacità di dirigere i lavori. Di Alice Verdi prescriveva che dovesse avere «il diavolo in corpo». È un po' lo stesso, anche se in maniera più timidamente contenuta, per Dot – ancora alle prime armi sia come moglie che come madre – che, come abbiamo già potuto constatare, una ne fa e cento ne pensa. Entrambe desiderano avere il controllo della situazione, entrambe tramano, entrambe amano i loro affetti, entrambe vibrano e si sentono vive nel condurre il loro disegno a termine, sempre a fin di bene. Sono loro il fulcro delle due vicende e danno forma ad azioni quasi magiche, fatate, fino a trarre le loro autorevoli conclusioni alla fine della commedia intonando ognuna la propria morale conclusiva prima del lieto fine corale.

Lo schema che segue, per quanto sommario, può dare una prima idea delle molteplici corrispondenze testuali. La maggior parte concerne il parallelo tra Alice e Dot, la loro facoltà di pianificare e l'aura di magia con la quale travestono le loro azioni, ma non possiamo tralasciare le grandi scene di gelosia dei loro rispettivi mariti, la centralità del travestimento in relazione alla dinamica degli equivoci che animerà l'intreccio, l'autocommiserazione orgogliosa dei due antagonisti quando scoprono di essere stati gabbati e la conseguente morale con la quale le nostre protagoniste si affrettano a renderli edotti dei loro errori grotteschi.

---

15 L'anno in cui il *Falstaff* fece il suo debutto sulle scene, Zandonai era certamente troppo giovane, ma alla prima assoluta dell'opera era presente Mascagni, che sarebbe stato da lì a poco suo Maestro a Pesaro.

	FALSTAFF	*GRILLO DEL FOCOLARE*
ALICE/DOT		
PIANIFICAZIONE	1. «Dobbiam gabbarlo» seguito da «Quell'otre quel tino» 2. Aria *Gaie comari di Windsor*	1. «No Edoardo, coraggio, qui c'è un mistero» – «Oh Dot datemi modo di vederla» – «Ebbene sia. Doman ci seguirete di nascosto» 2. «Avete udito è un tintinnio di flebili campane» (crea la sospensione per avere la certezza che la *Canzone dei fanciulli* intonata da Edoardo sia udita da tutti) 3. «se tu potessi dunque sottrarti a questi nodi?» «Se Edoardo tornasse?» «Su presto pochi istanti avete» 4. «Ed or miei buoni amici io vi prometto strabilianti cose» Aria – «Forse qualcun sospinto al desiato ostel» (il peso del segreto e dell'intrigo grava tutto sulla coscienza di Dot, con la sola complicità di Edoardo e del suo travestimento)
RINTOCCHI	«Quando il rintocco della mezzanotte»	«Quando da quella pendola l'ora risuonerà»
MAGICO	«Sbucan le fate» «Sarai la Fata regina delle Fate» «Sono le fate, chi le guarda è morto»	«Una fata, prepara nel mistero, misteriose sorprese» «Egli, d'un tocco magico, i cuori guarirà»
MORALE	«L'uom cade spesso nelle reti ordite dalle malizie sue»	«Succede qualche volta al mondo, ch'anco i potenti perdon la partita» «Al vostro focolare, e al vostro cuore è il Grillo che mancò»
FORD/JOHN GELOSIA	«È sogno o è realtà»	«Una prova? Una prova?»
FALSTAFF/TACKLETON BEFFA	«Ogni sorta di gente dozzinale mi beffa e se ne gloria...»	«Io, Tackleton, in tal modo scornato»
TRAVESTIMENTO	Falstaff in Cacciatore nero Tutte le comari in fate, ninfe e befane, tranne Alice che oltre a curare la regia della burla deve interpretare se stessa almeno in una prima fase	Edoardo in un Vecchio viaggiatore

LIETO FINE CORALE	«Tutto nel mondo è burla»	«Il canto suo mi risuona in core come voce d'un nume tutelare»
GRILLI E TRILLI gioia del cuore (vino o calore domestico)	«Il buon vino sperde le tetre fole dello sconforto, accende l'occhio e il pensier/dal labbro sale al cervel e quivi risveglia *il picciol fabbro/dei trilli*; un negro *grillo* che vibra entro/l'uom brillo. *Trilla* ogni fibra in cor, l'allegro etere al *trillo* guizza e il giocondo globo squilibra una / demenza *trillante*! E il *trillo* invade il mondo!!!»	«Eccomi, signor Grillo!» «Oh!Oh! Ecco parmi, incominci il cri-cri» «Non senti? – Il Grillo! – Ti dà la buonasera» «Oh Grillo consapevole tu canti? Canta ancora! Grillo gentile...» «Canta ancor picciol Grillo, parla ancora di lei» «Al vostro focolare...e al vostro cuore è il Grillo che mancò»

A conferma definitiva di questo omaggio al grande Maestro, le parole dello stesso Zandonai: «nel febbrile incrociarsi delle correnti artistiche d'oggi, nelle quali minaccia di smarrirsi l'anima nostra assetata di un ideale non raggiunto e forse lontano, il grande autore di "Falstaff" è l'unica fonte alla quale noi possiamo dissetarci senza timore di restarne avvelenati»[16].

Notiamo che Verdi viene citato come autore di *Falstaff* (e non di altri capolavori), segno che proprio quell'opera magistrale doveva aver particolarmente segnato l'autore del nostro *Grillo*.

[16] «Arte Lirica», 29 gennaio 1911.

Filippo Bulfamante

UN'OPERA PRIMA

... a Rovereto, verso il Natale del 2012 ...

Il pianoforte al centro e intorno, disposte a semicerchio, sette sedie vuote. Pochi attimi, e le sedie vengono puntualmente occupate. La compagnia dei cantanti è al completo.
«Atto secondo, scena quinta: due battute prima dell'ingresso di John...»

> *Quest'anno ricorre il bicentenario di Charles Dickens. Il nostro Zandonai compose la sua prima opera su una novella dell'inglese... Il Grillo del focolare... A parte una rappresentazione negli anni Ottanta ad Osimo, per parlare dei tempi più recenti, l'opera non ha avuto più fortuna di* Conchita, *di* Melenis *o di altre del catalogo... Sarebbe bello fare qualcosa.. Magari l'estratto di un'aria o due... quello che si può fare con il pianoforte... Ecco, magari quando verrà il grande esperto a parlarci di Dickens... sarebbe bello...*

Racchiudere un'orchestra nella tastiera di un pianoforte è cosa di per sé impossibile. Il termine 'riduzione', utilizzato ogni qualvolta le voci di strumenti diversi vengono tradotte nel doppio pentagramma del pianista, riflette perfettamente il senso di ciò: si riducono i colori, la varietà dei timbri, l'impatto e la forza delle dinamiche. Pur tuttavia, il pianoforte consente di mantenere pressoché inalterata l'architettura della composizione musicale e, in assenza di altri mezzi, di poterla riprodurre nella sua interezza.
In tempi passati, questo era il modo più immediato per divulgare pagine di letteratura orchestrale e operistica.
Ma può il pianoforte, può una 'riduzione', conferire dignità di rappresentazione a lavori musicali nati con altri intenti?

... La novella è molto carina... E se facessimo un intero atto anziché dei singoli estratti di arie? È in tre, vero? Quanti sono i personaggi? Voglio guardare lo spartito e poi cerchiamo di dare il maggior senso possibile all'intervento musicale... Certo il bicentenario è dello scrittore... Ma la musica... È la musica di Zandonai!...

... L'idea potrebbe essere quella di fare il terzo atto per intero... sarebbe comunque parziale certo... ma almeno un atto intero!... e quello conclusivo... naturalmente sorgerebbero alcuni problemi... il terzo, come è ovvio che sia, risolve tutte le premesse e gli svolgimenti degli altri due e quindi, rappresentarlo così... non funziona... la continuità narrativa si perde... poi a dire il vero... ok!... musicalmente parlando sarebbe un delitto perdere alcuni momenti salienti dell'opera... il duetto fra i due protagonisti, Dot e John mi pare... sì la coppia di sposi... il loro dialogo è stupendo, bellissimo!... qui Zandonai dipinge due linee melodiche di rara bellezza e le sorregge con un andamento armonico che mi sento di dire... quasi wagneriano per quel suo continuo procedere per cromatismi... sto parlando della fine dell'atto perché questo duetto colpisce particolarmente... ma tutta la presentazione dei personaggi nel primo è assolutamente efficace! Poi il secondo... succede davvero tanto nel secondo... un altro duetto magnifico, commovente, quello fra Caleb e Berta... e la parte della cena e del brindisi è così vivace, brillante!... lì incomincia a sbrogliarsi la matassa del mistero che anima l'intera vicenda, e sempre lì esplodono i fraintendimenti più drammatici... insomma... il vero problema diventa questo: se per fare il terzo atto ci vogliono tutti e sette i protagonisti... beh, ce li abbiamo già qui... allora facciamola tutta quest'opera prima di Zandonai!!!...

Il pregio della riscoperta di un'opera d'arte sta tutto nel poterla restituire alla fruibilità delle persone. Credo che l'emozione più grande di uno studioso intento nel suo lavoro di ricerca, vada oltre l'atto di riportare alla luce l'oggetto dei suoi studi e sia soprattutto immaginare come intorno a quella scoperta, esista un intero universo di bellezza che egli – con i mezzi che gli sono dati a disposizione – potrà restituire alla contemporaneità.

Dare dignità alla messa in scena dell'opera nell'impossibilità che questa sia rappresentata nella versione originale con orchestra, impianti scenici, macchine teatrali e quant'altro: il problema è questo. Destinando la parte orchestrale alla riduzione pianistica e mantenendo le parti vocali

intatte, va cercata una cornice nuova all'interno della quale calare il lavoro di Zandonai, tenendo fermo il punto delle voci; cioè facendo in modo che le voci e l'azione dei personaggi vengano restituite nella loro piena integrità ed efficacia.

> *... La tua idea è molto bella.. creare una storia nella storia... Charles Dickens in persona è la voce che racconta... come se il tempo dell'azione fosse il suo, quello di metà Ottocento... una compagnia di teatranti che si trova su un palco... la casualità di un imprevisto che cambia i piani e da una sorta di magia – il grillo del focolare in fondo è immaginario magico – quegli attori si troveranno a recitare la novella dello stesso Dickens musicata da Zandonai... del resto, credo che sia questo lo scopo... riportare a conoscenza un grande lavoro... pur su uno spunto ricreato... ma che rimette luce sulla qualità dell'opera, della musica, di quel tipo di vocalità... ecco una prima risposta ad uno dei quesiti portanti: le 'riduzioni' non possono 'sostituire' ma possono 'restituire'...*

«Dal numero 11 grande, fino al successivo 6/8...»

Qui l'introduzione strumentale recita le sue ultime battute per lasciare spazio al canto, all'ingresso della protagonista dell'opera. E sono battute di un crescendo ritmico e dinamico sulle quali – letteralmente – Dot si lancia e ne riprende la forza, l'energia, il vigore. L'ultimo slancio degli strumenti è il primo di Dot, l'afflato che poi ne caratterizza l'intero personaggio. L'ingresso con quel suo rivolgersi al Grillo è una dichiarazione d'amore, di vigore, di presenza, di generosità. Felicità semplice e solida.
Questa è Dot.
Entusiasta della vita. Mai doma rispetto alle avversità. Lo sarà per tutta la vicenda, anche nel volgere dei momenti più drammatici. È una donna incredibilmente forte la piccola Dot! Capace anche di arguzie. Ma d'infinita bontà.
Dot è dinamismo, musicale e narrativo: ininterrottamente presente fino alla conclusione dell'opera. È lei che in ogni circostanza plasma la vicenda, colora la scena, dà contorni agli accadimenti. Ma è anche dolcezza: quella che traspare poco dopo l'ingresso già nella prima delle arie, poi ancora nel duetto con John, e a seguire nei tratti successivi. Ed è saggezza: quella delle cose semplici, della presenza del grillo nel proprio focolare.
Spessore e tenerezza. Impeto e generosità.
Questa è Dot.
Questo, è il suo canto...

... In forma di concerto... Col pianoforte in forma di concerto, e nella sua integrità... coro finale compreso... Ma c'è di più... La volontà di calare il tutto in una sorta di storia nella storia, l'idea di regia che plasma un canovaccio teatrale che fa da contenitore all'opera, permette di creare una scena e dei movimenti con una dinamicità assai differente dalla vera e propria forma di concerto... E conferisce al tutto, i contorni di un lavoro originale...

"... quell'omaccione lungo e tardo e così di buon cuore; così greve eppure così affabile, così ruvido all'esterno ma così tenero sotto la scorza; dall'aria così addormentata ma in realtà così sveglio, così sciocco e così buono...". Per Dickens, questo è John. Nella traduzione musicale va riflesso tutto ciò. Ed è il gioco d'armonie che sostiene la linea del canto, quel muoversi così spesso per cromatismi, che ci dà la coloritura del personaggio. Cromatismi: già dall'ingresso, quasi a significare che sotto gli slanci solari di quelle sue prime espressioni si celi un qualcosa di mobile nel suo animo... di potenzialmente fragile... Il suo impantanarsi, attraverso una danza grottesca di suoni e parole, nell'incomprensione di uno sconosciuto a cui l'animo generoso, però, non può negare ospitalità e soccorso... poi quell'abbandonarsi sul tappeto di la maggiore che sorregge le splendide melodie del duetto d'amore con Dot... dolcezza, ricordo, immaginazione, si alternano e si susseguono su piani narrativi che si mescolano, si sovrappongono, e dove ancora una volta il fitto procedere per cromatismi leviga, annuncia, elude, devia, riporta... e crea il ritratto di un personaggio poliedrico e complesso, tenero ma fragile...

«Atto secondo, finale... »

La bemolle, *re* bemolle, *la* maggiore, *re* maggiore... ancora cromatismi... «Con quegli occhi che parean più puri del cielo immacolato»... *mi*, *re* diesis, *do* diesis, *si* diesis, *do* diesis... la tenerezza lascia il posto alla rabbia più violenta!... John è un gigante d'argilla!! Non può reggere alla scaltrezza di Dot!!!

«Atto terzo, scena prima...»

Quell'ostinato inciso, quella sincope cromatica che non molla... è il tarlo del dubbio, della disperazione che logora l'anima... del rimorso che riporta alla tenerezza... «Lei così bella e fragile nella mia rozza man di carrettiere»... quanto amore in quell'ammissione... quanta dolcezza da esprimere in quella frase... la catarsi finale è la consapevolezza dei propri errori, è il ritorno alla semplicità delle piccole cose.

"... quell'omaccione lungo e tardo e così di buon cuore; così greve eppure così affabile, così ruvido all'esterno ma così tenero sotto la scorza; dall'aria così addormentata ma in realtà così sveglio, così sciocco e così buono...".

«... Atto secondo, numero 8 grande...»

La frase di Berta prima di Caleb: ... "Oh dimmi babbo, dimmelo ancor com'è questa mia cara stanza"...
Tra gli inganni per amore (tali sono quello di Dot nei confronti del marito per coprire il ritorno di Edoardo o quello dello stesso Edoardo nei confronti di May per poterla avere in sposa) quello di Caleb nei confronti della figlia cieca, Berta, è sicuramente il più patetico e struggente. La voce di Caleb dipinge il mondo per gli occhi che non vedono di Berta.

... Corona lunga sul *mi*, prima del 13 grande: poi la voce di Caleb, ancora più calda... Prima descriveva, ora accarezza...
... "i campi, i prati, gli alberi muti... e il luccicar del fiume, e l'alta pace del mondo, in mezzo all'ombre addormentato"... Maggiore...
... "Oh, quante meraviglie! Apri un istante la finestra, ch'io senta tutta questa poesia di cose ignote"... Minore...

Le voci s'incontrano, l'una prende l'altra per mano: *re* maggiore, *re* minore. Poi dialogano insieme, tratteggiano insieme, vedono insieme... "oh padre mio che pace alta e solenne!"...
Caleb sa: è tutta una finzione. Per amore, per celare la miseria della propria realtà; ma è la più dolce delle finzioni. La più perdonabile.
Luce e ombra. Luce sull'ombra! *re* maggiore, *re* minore...
Tutto, sempre molto calmo, facendosi portare dall'andamento altalenante e dolcissimo delle sestine.. Morbide e discrete ad accompagnare il canto, calde, a contenere i cuori...

«Atto terzo, scena ultima...»

... Risoluto!...
... "Alt! Un momento [...] May, presentami al signore"...
May, con fare scanzonato, quasi irriverente:
... "Mio marito!"...
Ancora! Un tono sopra, più forte, a rafforzare il concetto:
... "Mio marito!"...
Stentoreo Edoardo, qui si rivela tutto...

... "Sono Edoardo Plummer, tornato ora dall'America in tempo per rapirvi la sposa!"...

Apparentemente marginali, ma che marginali non sono. Edoardo e May hanno una funzione determinante nello svolgimento della vicenda: il ritorno di Edoardo a casa e dall'amata May, è infatti il fulcro di tutto. L'intreccio di equivoci, quelli dai risvolti comici così come quelli dai risvolti drammatici, che muovono l'azione di tutti i personaggi dell'opera, a partire da Dot e John, vertono su ciò. Edoardo, nel vestire ruoli differenti – nei panni di un vecchio sconosciuto, nello svelarsi a Dot pieno di gratitudine, nell'ira dell'innamorato tradito, nella gioia del figlio ritrovato – dev'essere voce duttile e poliedrica. Tenore pieno, caratterista imprevedibile e divertente... May è il suo controcanto.

... "Io... IO... In per-so-na!"...

Più lento! Un poco più lento... Quell'«io» deve avere un carattere quasi solenne oltre che imperioso! Dev'essere totalmente... fuori luogo!!
Tutto Tackleton è fuori luogo. Lo è dall'inizio fino alla fine. Da quell'ingresso, da quel banale *fa-do-fa*, mentre sotto gli strumenti dipingono una marcetta dissacrante su frammenti di scalette cromatiche! Una Gavotta grottesca sulla quale entra il Re Giullare!! Lui, con quel suo voler apparire 'cattivo' ma che poi cattivo non è... Ecco, l'efficacia del personaggio in una parola è proprio questa: 'fuori luogo'. La potenza – e la comicità – del ruolo è tutta qui: Tackleton, è come se fosse sempre fuori asse rispetto agli accadimenti, sempre con una tempistica sbagliata, sempre con convinzioni totalmente scollate dalla realtà... Per tutta l'opera. Nel suo non capire mai cosa veramente succeda. Nel suo credere altro. Sino a quel conclusivo tragicomico «Ma è mostruoso, indegno!».
E alla fine, non possiamo che amare anche lui...

È straordinario toccare con mano lo spirito che anima un gruppo di persone intento a ridare vita ad un'opera d'arte. Professionisti certo. Ma è straordinario, e per nulla scontato, respirare l'entusiasmo e la consapevolezza che traspare da ognuno di loro di sentirsi parte di una piccola impresa. Perché di questo si tratta. Non ci sono in ballo destini, non si stabilisce la svolta di niente e di nessuno. Ma, semplicemente, si riannoda il filo di qualcosa che si era interrotto e che viene riconsegnato alla vita. Come tessere riassemblate di un pensiero, di sentimenti, di memoria nuovamente restituita. Gesti, voci, sguardi, cuori... Arte! E non importa se musicale o no. Se circoscritta dalle pareti di un piccolo

auditorium o di un grande teatro. Se destinata ad accendere entusiasmi o ad ottenere indifferenza. Arte.
Che riporta bellezza. Che riallaccia nuove trame.
Arte, nient'altro che Arte.

«... Bene Signore e Signori, ora da capo,
tutto di seguito sino alla fine...»

Il grillo del focolare rappresentato alla Sala Filarmonica di Rovereto il 14 dicembre 2012 ha avuto i seguenti interpreti:

Ombretta Macchi	Dot
Gabriele Spina	John
David Sotgiu	Edoardo
Filippo Bettoschi	Caleb
Francesca Poropat	Berta
Norma Raccichini	May
Massimo Rossetti	Tackleton
Jacopo Bertucci	narratore
Coro «R. Zandonai»	dir. *Erika Eccli*
Concertazione al pianoforte	*Filippo Bulfamante*
Regia	*Giuseppe Calliari*

Giuseppe Calliari*

PIÙ DI UN 'PUNTINO' D'IMBARAZZO

Ovunque il bicentenario della nascita di Charles Dickens ha riacceso il desiderio di riassaporarne lo sguardo, insieme partecipe e ricco di humour, sulla vita. Quella più umile soprattutto, colta in una scrittura che mescola osservazione realistica e trasfigurazione fiabesca. I racconti di Natale – per Dickens appuntamento regolare con il lettore – ne colgono la peculiarità, con i tratti della sceneggiatura teatrale e melodrammatica.

Al giovane Zandonai preme non essere Puccini e non essere Strauss, in anni dominati dal teatro musicale empatico del primo – le piccole tragedie delle sue donne – e dallo sconvolgente debutto teatrale del secondo, che intende rovesciare sulla scena quanto vi è di più oscuro e torbido, l'eros messo a nudo dagli studi sulla psiche. Così almeno in prima battuta, quando aderisce al mondo sentimentale e morale del racconto dickensiano.

Deliziosa parabola sul mondo dei legami e degli affetti in pericolo, *Il grillo del focolare* esclude l'esplicitazione dell'eros. Prende il sopravvento la commedia dei miserabili, condita di arguto umorismo e utopia di riscatto. L'eros però c'entra sotto più riguardi. Di lì a poco, a ridosso del *Grillo*, si farà centrale con marcata consapevolezza e volontà.

Nella nuova direzione nascerà infatti dalle mani del giovane compositore una 'trilogia erotica'. Il tutto negli anni immediatamente precedenti la guerra. Melenis, Conchita, Francesca da Rimini: l'amore impossibile di una cortigiana antica, il sadomasochismo di una contempo-

---

* Nella regia della messinscena roveretana, Giuseppe Calliari ha elaborato l'approccio metateatrale qui richiamato, producendo in proprio i filmati londinesi, disegnando lo spazio scenico, creando gli interventi (con recita bilingue) di un Dickens capocomico-narratore.

ranea '*démi-vierge* a rovescio', la malinconia di un'adultera emblematica. Non è difficile cogliere dietro tali scelte mirate altrettanti archetipi ottocenteschi: Violetta, Carmen, Isolde. Ma in ciascun caso agisce un'alterazione prospettica, una chiave interiore moderna proprio perché patologica.

Qualcosa di prepotente è emerso dal nuovo mondo letterario: il romanzo decadente francese, il teatro di poesia dannunziano. Il nuovo si delinea come capacità di fare i conti, nella scrittura musicale come nelle scelte intellettuali, con la trama più complessa e inafferrabile del fondo umano, la cui natura appare a tratti luciferina, istintuale, compulsiva. Ne sarà emblema la 'donna demone' in quanto alterità inquietante.

Nel giovane Zandonai la donna che prende in mano il proprio destino è motivo di interesse e al tempo stesso di inquietudine. Qualche avvisaglia di questa bivalenza è riscontrabile, se pur celata nella commedia degli equivoci, anche nel soggetto del *Grillo* e proprio nella figura della protagonista, Dot. Un'attenzione già significativa, però.

La lacerazione esploderà di lì a non molto, nei mesi di composizione di *Conchita*: il compositore compilerà la partitura febbrilmente, in preda alla necessità di liberare il proprio vissuto dalle ferite e umiliazioni del cuore inferte da una non del tutto identificata giovane donna di Sacco. Anche nella Sacco della Manifattura potevano nascondersi, tra le centinaia di lavoranti calate dalle valli trentine, donne libere, emancipate, anche crudeli, accattivanti quanto ribelli. Insomma irriducibili alle categorie note, quelle piccolo-borghesi o contadine, definite dalla prospettiva maschile. Tutto questo fa paura, destabilizza l'esperienza nel momento stesso in cui attrae a sé con la forza della diversità e del mistero.

Chi è Dot?

Non è dunque più tempo di 'donne-angelo' dopo Dot, la protagonista del *Grillo*. 'Angelo del focolare' Dot lo è ma, a ben guardare, l'infrazione della comune prudenza la colloca oltre quello stereotipo sociale e sentimentale. Con la sua voglia di mettersi in gioco perché trionfi il bene, non mette forse nelle più penose ambasce il caro e grosso marito? Già, l'uomo non capirà più una donna che non può dominare.

Dovremo ammettere che non c'è in senso proprio, a dispetto delle apparenze, una radicale discontinuità tra *Grillo* e 'trittico erotico'. Si tratta naturalmente di esili indizi, in un contesto letterario e umano, quello dickensiano, pregno di mentalità piccolo-borghese.

Dot è protagonista morale della commedia, ne tira le fila, il percorso umano. Non senza un'ombra di malinconia dialoga con il focolare, con il mondo degli affetti, ma presto in lei prende evidenza un altro aspetto. È il suo coraggio – una forma di fedeltà alla vita – ad esporla all'equivocità. Un'equivocità da commedia, naturalmente, ma capace di scuotere l'ovvietà delle relazioni. Mette in imbarazzo, crea vertigini spirituali.

Tutto poi, come dev'essere, si aggiusta. Anzi, l'esperienza avrà fortificato i legami. Ma la scossa c'è stata, e l'ha prodotta Dot, un 'angelo del focolare' con tratti nuovi e sorprendenti, non riducibili entro spazi convenzionali. La sua trasgressione è piccola, ma sfiora quanto si rivelerà di lì a pochissimo l'autentica molla drammatica dell'artista Zandonai.

Nel *Grillo* tutto accade in interni domestici. Londra è quanto c'è fuori dalla porta, una Londra di carrettieri e portapacchi. John è uno di loro, una pasta d'uomo che oggi rischia di perdere il buonumore. Si insinua in lui il timore di veder svanire quanto ha di più sacro, l'amore di Dot, il suo 'puntino'.

Ecco in sunto l'intreccio. Edoardo, il figlio di Caleb, è tornato dall'America dove ha fatto fortuna. Travestito da vecchio vuole scoprire se May gli è rimasta fedele e cerca in Dot, amica d'infanzia, una preziosa complice. Dot, così generosa, così amante della vita, non si cura se agli occhi di John, il marito carrettiere, tanti suoi atteggiamenti evasivi potranno apparire sospetti fino a portarlo sull'orlo della disperazione. È un rischio che Dot vuole correre.

Ecco perché, nella misura della commedia dickensiana e in chiave positivamente vitale, prelude alla capacità di infrangere schemi e certezze propria delle donne 'pericolose' protagoniste del futuro teatro di Zandonai. Ma tutto ha da finire bene, qui: nella notte in cui il sospetto lo allontana dolorosamente da Dot, John ha inconsapevolmente ascoltato il fievole canto del Grillo. Gli affetti non sono stati buttati via. Per questo l'armonia può essere ristabilita. Una lezione per tutti.

Note di regia

Mettere in scena l'intreccio del *Grillo del focolare*, nei limiti di una rappresentazione non a tutto tondo, con il solo pianoforte e un palco attrezzato in modo molto essenziale, pone alcune questioni: di rapporto con il mondo interiore e fantastico evocato dal 'Grillo', di comunicazione verso il pubblico, di tenuta 'ritmica' dello spettacolo.

Nell'opera di Zandonai, come nel racconto di Natale, centro dello spazio e dell'azione è un caminetto. Lo era anche nella *Cenerentola* di

Rossini. L'una e l'altra fiabe sulla bontà. Le fiabe non vogliono realismo, semmai qualche grammo di magia. Il Grillo è la voce del caminetto: il suo trillo è la prova degli affetti domestici, il suo silenzio si fa insopportabile perché senza il calore dei legami la vita inaridisce. Il caminetto insomma non può che essere il centro verso cui tutta l'azione converge, il punto dal quale inconsapevolmente ci sia trova a un tratto lontani. Basta la proiezione di una fiamma viva al centro della parete di fondo.

Come muovere i personaggi evitando il realismo? Un modo c'è: costringerli a seguire una ferrea geometria, quella delle linee che convergono nel camino, e all'opposto se ne distanziano. Ogni movimento scenico segue il disegno, tracciato sul palco, di un grande triangolo con il vertice orientato verso il fondo. Lungo i suoi lati – tre serie di caselle – i personaggi si muovono come guidati da un meccanismo, rigorosamente in senso orario o, nel secondo atto, in senso inverso.

Già, nell'atto centrale ambientato nella casa del miserabile Caleb e di sua figlia Berta, cieca e allevata nell'illusione di un mondo amico, lo spazio si rovescia: il caminetto è ora immaginato sulla quarta parete, verso il pubblico, con accentuazione di pathos. Dalla geometria discende una sorta di astrazione, di irrealtà fantastica, di gioco. Tutti sono trascinati dalle apparenze e assomigliano a delle marionette. Solo Dot, autentico motore consapevole e appassionato, si affretta, corre e rincorre, accosta e abbraccia.

Quanto all'efficacia comunicativa, la soluzione del teatro nel teatro pare da subito utile. In primo luogo si tratta di rappresentare il personaggio Dickens: ai piedi del palco, con brevi interventi di sutura, in dialogo con l'azione intesa come 'prova dello spettacolo'. Serve un attore bilingue, che mescoli passi originali del racconto a brevi battute rivolte agli interpreti e al pubblico.

In secondo luogo i cantanti sono chiamati a formare una compagnia nata quasi dal caso. Apparenti spettatori entrati in ritardo, e per questo sistemati fortunosamente su seggiole disposte sul palco, complice la magia del Grillo vestono via via i panni e i ruoli della commedia. Il Grillo dunque, Cricket, la cui personificazione è affidata alla grazia di un mimo-ragazza: mediatrice tra il dentro e il fuori dell'azione teatrale, osserva partecipe, per tutto il tempo della recita, il variegato universo dei sentimenti umani.

Se, coerentemente con l'impianto antirealistico, non si dà una vera e propria scenografia e l'arredo è ridotto ad una poltroncina, c'è una tecnologia che possa venire in soccorso? I preludi del primo e del terzo atto, così diversi, suggeriscono un racconto per immagini: nel primo

caso il ritorno, pieno di attesa e di timore, di Edoardo, nell'altro la notte cupa di John.

Un salto a Londra per raccogliere materiale e idee: scorrazzando in taxi diventa così possibile realizzare due brevi video da sovrapporre alla musica. Sul preludio del primo atto il racconto, in soggettiva, dell'arrivo del giovane, sul preludio del terzo le vie londinesi nella notte più tenebrosa dell'animo di John. E John, il portapacchi, è uno dei mille taxisti della città.

Un certo ruolo lo prendono, a questo proposito, i costumi: mai abbigliamenti compiuti, ma elementi capaci di caratterizzare stati d'animo prima ancora che ruoli sociali. È Cricket ad affidarli a ciascuno, in un gioco delle parti, nella penombra magica dell'inizio. Li si indossa e li si toglie via via che la scena richiede di entrare in luce o uscirne. John ha naturalmente un bel berretto e una bella giacca da lavoro. Il guardaroba di una stilista teatrale è il presupposto anche di una scelta così minimalista.

C'è ancora una questione, la più seria. È opportuno operare dei tagli che, in condizioni non pienamente teatrali, accrescano la direzione drammaturgica? Togliere nel terzo atto la disillusione di Berta non è stato uno scherzo. Con altrettanto azzardo è stata cassata la visita di Caleb a casa di John e Dot, nel primo atto: rivelare troppo presto la storia parallela – lo stato di miseria della famiglia di Caleb e la perdita presunta del figlio – è parso, quanto a efficacia drammatica, controproducente. Ne va della 'ambiguità' di Dot, un aspetto che si è invece voluto porre al centro della messinscena.

Naturalmente anche ragioni musicali hanno consigliato i tagli descritti. E proprio a vantaggio di una costruzione tematica e armonica molto personale, molto vivida, particolarmente seduttiva, in un flusso che incastona alcune forme chiuse. Lontana dal linguaggio turgido che ha decretato la fortuna della stagione verista, la partitura è invece piena di allusioni al mondo contemporaneo francese e tedesco, ben noto al compositore. Con intelligente adesione allo spirito della commedia, che Zandonai sembra sentire molto da vicino e abbandonerà per un tratto, per farvi ritorno negli anni della Guerra.

APPENDICE

IL GRILLO DEL FOCOLARE*

Operetta in tre parti
poesia e musica di Giuseppe Gallignani

PERSONAGGI

GIANNI	carrettiere, marito di
MARIA	detta Piccina
TACLETON	negoziante
UN FORESTIERE	

CORO DI BEVITORI

Il fatto succede in un picciolo villaggio dell'Inghilterra

PARTE PRIMA

Una modesta cameretta in casa di Gianni, con una porta a destra che mette alla strada, ed una a sinistra che comunica ad altra camera; di faccia il focolare del grillo. Il giorno è sul cadere.

MARIA
(*soletta*, *dando ascolto al canto del grillo*)
«Lo sposo tuo, Maria, no, non è lunge;
Lo sposo tuo fedel ormai qui giunge».

Così vuoi dir,
Giocondo affabile
Animaletto;
Genio benefico
Del nostro tetto
Così vuoi dir?

Quel tuo garrir
Cortese, amabile,

---

* La trascrizione, curata da Diego Cescotti, è stata realizzata sulla base dell'edizione a stampa del Tipografia dei Fratelli Pagano, Genova 1875. Si ringrazia Carlo Todeschi per la segnalazione.

Non è un saluto;
Non è un augurio
Di benvenuto
Quel tuo garrir?

Lo sposo, sì, buon grillo, or non è lunge,
Lo sposo mio fedel ormai qui giunte.

Il calpestio del mulo ed il frastuono
Del grave carro, e de' suoi passi il suono...
(*Corre incontro al marito poscia con lui rientra*)
Santo Dio, caro Gianni,
Il tempo vi ha ridotto in bello stato!

GIANNI
Non è maravigliar se ho sconci i panni,
L'autunno è già inoltrato.
(*Maria vorrebbe tosto rassettare gli abiti del marito*.)
Ma non aver di ciò sì pronta cura:
La cena apparecchiar meglio è piuttosto,
Intanto ch'io disgombro la vettura.

MARIA
Vedrai che pronta è tosto.
(*Maria si dà attorno per la cena – Gianni trasporta dal di fuori pacchi di mercanzie – Il grillo canta allegramente*.)

GIANNI
Ecco già tutto posto è qui al coperto.

MARIA
Sta ben.

GIANNI
Il grillo è gaio oltre l'usato.

MARIA
È buon segno per certo:
Felici eventi ognora ei n'ha recato.

Ascoltai la prima fiata
Di quel canto d'allegria
Nella sera innamorata
Che qui sposa a te venìa:
Mi sembrò che la fatata
Incantevole armonia
Promettesse ogni diletto
****

GIANNI
Spesso ho volto anch'io la mente
A tal piccola vocina,
Per me pure fu eloquente,
Fu benefica e divina:
Parea dirmi: eternamente
Devi amar quella Piccina;
E il tuo lare un paradiso
Diverrà con lei diviso.

MARIA e GIANNI (*a due*)
Il vero e' disse
Ché mai non visse
Sposo/a felice
Al par di me.

MARIA
Se del sole all'ultim'ora
Qualche volta io sono Mesta
La canzone sua canora
Mi ritorna in cor la festa;
E ripete con dolcezza:
Tu non devi aver tristezza.

GIANNI
Pria che tu mi fossi sposa
Qualche fiata dubitai,
Che sì giovane e graziosa
Non potessi amarmi mai;
Ed il grillo pronto allora:
T'ama assai, t'amerà ognora.

MARIA e GIANNI (*a due*)
Il vero e' disse
Ché mai non visse
Sposo/a felice
Al par di me.

GIANNI
Con questo cicalar m'ero scordato
Del vecchio gentiluomo.

MARIA
Un gentiluomo?

GIANNI
Sì; nel mio carro è ancora addormentato.
A mezzo della via l'ho rinvenuto;
Col cenno mi pregò, poiché gli è muto,
Ond'io volessi a quella volta trarlo:
Mi parve affranto dal cammino assai,
Onde il lieve favor non gli negai.

MARIA
Tu ben facesti.

GIANNI
Or vado a risvegliarlo (*Sorte.*)

MARIA
(*ricominciando gli interrotti preparativi della cena*)
A notte un forestiero in questo loco!

GIANNI
(*rientrando col forestiero – dopo averlo fatto sedere vicino al fuoco*)
(*a Maria*)
Mi ha chiesto di scaldarsi un poco al fuoco;
Spero ciò non ti rechi alcuna pena.

MARIA
No certo. Siedi; ormai pronta è la cena.

GIANNI
Attendo, e fumo intanto.

MARIA
Quanta pietà mi fa quel poveretto!

GIANNI
Ed a me pur!... Ma senti il buon grilletto.

MARIA
Vuol dare il benvenuto
Al forestiero muto.
Gianni, non ti è sembrato
Che all'uscio abbian picchiato?
(*La porta di strada, chiusa da un semplice saliscendi, si apre e Tacleton compare sulla soglia.*)

TACLETON
Gianni son vostro – Buon servitore,
Della sposina – Con più calore:
Ognor più amabile – E più geniale,
Ognor più giovane – (*fra sé*) E qui sta il male.

MARIA e GIANNI
Buona sera.

TACLETON
Che cerchi già sapete.

GIANNI
La focaccia da nozze?

TACLETON
Sì.

GIANNI
L'avrete.

MARIA
E chi mai qui si sposa?

TACLETON
Che domanda ingegnosa!...
Io stesso.

MARIA
E la sposina?

TACLETON
Gentile come voi!... Ella è Marina.
(*Maria a tale annunzio rimane attonita.*)

GIANNI e TACLETON
Muta è rimasta – Per la sorpresa
E il caso strano – Ne val la spesa.
Chi mai l'avrebbe – Pur sospettato
Nel signor Tacleton – Un fidanzato!

GIANNI
(*porgendo a Tacleton la focaccia*)
Dal pasticcere – Per voi l'ho presa.

TACLETON
Di tal servizio – Sonvi obbligato.

GIANNI
Cinquanta libbre – Certo ella pesa.

TACLETON
Il primo aggravio – Di un ammogliato!

MARIA (*tra sé*)
Te, Marina, te amica diletta,
Che indivise ne' nostri primi anni
Meco avesti le gioie e gli affanni,
Tal destino ineguale ne aspetta!
(*Maria va a sedere vicino al fuoco di faccia al forestiero*)

TACLETON
Le stesse acque ora corriamo...

GIANNI
Le stesse acque?

TACLETON
C'intendiamo.
Tra me e voi già siamo lì...

GIANNI
Io non so che dir vogliate
Colle vostre bagianate!

TACLETON
Lo saprete. Giovedì
Colla sposa ad allegria
Or vi invito a casa mia.

GIANNI
Vi ringrazio... ma...

TACLETON
Verrete?
(*Gianni accenna col capo affermativamente*.)
Due modelli sposi siete,
E felici, a dir del mondo;
Io so ben che in fondo... in fondo...

GIANNI
Che?...

TACLETON
Già! in fondo...

GIANNI
Non vi è nulla;
E non so cosa vi frulla...

TACLETON
Crederò se lo volete.
(*Il grillo vorrebbe colla sua vocina soffocare le malvagie insinuazioni di Tacleton*.)
Or... perché non uccidete
Quel noioso con quel trillo?

GIANNI
Come?... uccidere il buon grillo!

TACLETON
Fosse mio!... Torniamo a noi.
È interesse anche per voi,
Se venite: la Piccina
Fa, son certo, con Marina
Grandi elogi al suo consorte;
E Marina dal suo canto,
Se non più, dirà altrettanto:
E a vicenda si persuadono
Che aver meglio non potevano

GIANNI
Dunque voi dubiterete
Che non vi ami?

TACLETON (*accennando a Maria*)
Io non ho pretesa tale;
Io non son sentimentale.
Ch'ella onori suo marito
Gli obbedisca, ed è finito.

(*Un subitaneo ed acuto grido gettato da Maria interrompe il dialogo – Gianni corre presso la moglie – Tacleton gira intorno alla stanza l'occhio indagatore, e per la prima volta lo ferma sul vecchio forestiero. L'avesse fatto un momento prima, sorprendeva il muto in atto di riadattarsi la finta barba al mento*.)

GIANNI
Piccina, mia diletta, che mai fu?
Piccina, mia Piccina, cosa hai tu?

MARIA
Nulla... nulla... sto meglio... una visione...
È passata una strana apparizione.

GIANNI
Mi ferì quel tuo grido in mezzo al core.

MARIA
Sto meglio assai... discaccia ogni timore.

TACLETON
(*parlando ora ai coniugi, ora fra sé*)
Godo che sia così:
– Come vorrei saper cosa è passato –
Adunque a giovedì.
– Quel forestier sin qui non ho osservato –
Verrete a casa mia.
– Non m'inganno, ei nasconde in sé un mister –
Per or me 'n vado via.
– Ma quel vecchio da bada vuo' tener –

Miei cari amici
Sogni felici. (*Parte*.)

PARTE SECONDA

Un andito di Tacleton; con una porta a sinistra, la quale mette al magazzino; ed un'altra a destra, che comunica alla camera, ove un Coro di Bevitori e Gianni, che ha tenuto l'invito di Tacleton, cantano. – La scena da principio è vuota.

CORO DI BEVITORI e GIANNI
O sincero licor
Fulgido più dell'ôr,
Quando io giaccia nel funebre ammanto
Di' all'amata che fremi il suo pianto.
Che non sparga la faccia vezzosa
Di rugiada sì amara e affannosa:
Di' piuttosto che bagni il suo viso
Nel tuo liquido e puro sorriso,
O sincero licor
Fulgido più dell'ôr.

MARIA (*uscendo guardinga dalla camera ove si canta*)
Il ciel mi porge aiuto!
Uscir non mi han veduto.
(*Entra nel magazzino.*)

CORO e GIANNI
O sincero licor
Fulgido più dell'ôr,
Quando io giaccia nel funebre ammanto
Di' che mesta perciò non sia tanto:
Anzi innalzi il bicchiere dorato,
E per me lo tracanni d'un fiato.
Di' che allora il mio spirto giocondo,
Del bicchier stava proprio nel fondo,
O sincero licor
Fulgido più dell'ôr.

TACLETON (*uscendo anch'egli dalla camera ove si canta, e spiando i passi di Maria*)
Mentre il marito canta
La moglie non s'incanta.
Noi vegliamo – Sorvegliamo.
(*Si accosta con precauzione all'uscio del magazzino e pone l'occhio al buco della chiave.*)
Smascheriamo – Riportiamo.
(*Rientra frettoloso a destra.*)

CORO
O sincero licor
Fulgido più dell'ôr,
Quando io giaccia nel funebre ammanto
Dille gaio che intuoni il suo canto;
E se ancora i bei giorni passati
Dal suo cor non saran cancellati,
Di' che venga pietosa alla fossa
E conforti di te l'aride ossa,
O sincero licor
Fulgido più dell'ôr.

TACLETON (*traendo seco Gianni*)
Dolente di distogliervi...

GIANNI
La canzone finisco.

TACLETON
Una parola subito...

GIANNI
Tal fretta non capisco!...

TACLETON
Capirete in un attimo:
È chiaro il suo misfatto!

GIANNI
Infin per mille diavoli
Veniamo presto al fatto.

TACLETON
D'entro colà guardar coraggio avrete?
(*Addita la porta del magazzino.*)

GIANNI
E non mi par difficile...

TACLETON
Di non esser violento promettete?

GIANNI
Ma bastano i preamboli...

TACLETON
Il miglior mezzo egli è di torla in pace,
Così sarete l'uomo il più sagace.

GIANNI
Che state dunque a trattenermi ormai!
(*Si svincola da Tacleton*, *che invano cerca di impedirgli il passo*.)
Gran Dio!... Che vidi mai!...

TACLETON
L'ho indovinato – Ch'era un mister;
Non era un vecchio – Quel forestier:
Cotal si finse – Sol per tradirvi,
L'ingenua fede – Sol per rapirvi.

GIANNI
O sogno vagheggiato,
Ove ne sei volato!...
Sparisti dal mio sen
Più ratto del balen!...

TACLETON
Cosa volete! – Ci vuol pazienza...
Non far scalpore – Mostrar prudenza.

GIANNI
Ah no, che il tradimento
Risveglia il mio furor;
Ah no, pietà non sento
Per chi ferì il mio cor.
Nel petto m'arde cruda ardente sete
Che la vendetta sola estinguerà.
Ma un motto sol di ciò che voi direte,
Questa ira mia pentir ve ne farà.

TACLETON
Non dubitate... – Muto sarò;
Di quel che vidi – Mi scorderò.

PARTE TERZA

La cameretta come nella prima Parte – La notte è nel suo colmo.

GIANNI (*solo*, *seduto in atto pensieroso*)
Perché non sono io morto in quel momento!...
Non era in ciel sublime creatura
Che al suo confronto mi sembrasse pura:
Ed or!... Resterà inulto il tradimento?...
Non s'indugi a punir:
E la vendetta almeno
Acqueti il rio martir
Che mi dilania il seno.
(*Vorrebbe forsennatamente correre a vendicarsi*, *ma il canto del grillo lo paralizza*)
Tu parli!... Vuoi calmar l'animo mio?...
Cessò per me l'incanto
Del tuo bugiardo canto.
Invan chiedi per lei perdono e oblio.
(*Il grillo continua a voce sempre più alta*)
Pur seguiti a gridar
E mi sforzi a pensar:
Che volli a me legarla,
Che volli condannarla
Ad allegrar gli affanni
De' miei tardi e mesti anni.
La tolsi alle sue danze,
Alle gaie esultanze,
E il giovinetto core
Allacciai col dolore.
Nel dubbio di un momento,
Forse credendo spento
L'amante suo lontano,
Concesse a me la mano.
Ma torna quell'amante;
Ed ella in tale istante
Dimentica è del dì
Che un giuro a me l'unì.
Sì, grillo mio fedele, essa è innocente;
Sventurata io la resi immensamente.
Ma ancor s'avrà la libertà rapita,
Godrà lungi da me placida vita.

MARIA (*che inosservata avrà udito le parole di Gianni*, *uscendo dalla porta a sinistra*)
Grazie, grazie, marito.
Il nobil tuo pensiero
Fu dal labbro tradito
Sì facile e sincero.
Ancor per una volta
Il prego mio n'ascolta:
Non discacciarmi – Da te così
Prima che spunti – L'astro del dì;
Qualcun dal cielo – Mosso a pietà
Forse a difendermi – Discenderà.

GIANNI (*fra sé*)
Solo un suo accento – Mi trasformò,
E l'ira mia – Già disarmò.
(*a Maria*)
Sia pur; ma il sole – niun fermerà
L'ora fatale – Presto verrà.
(*Sorte di casa.)*

MARIA
Partì! d'estrema pena
Il cor la mente piena!
Ma poi vedrà che non l'ho mai tradito,
Che l'amo ancora come ognor l'amai:
Che un ingiusto sospetto ha in cor nudrito,
Ch'ei fu sola cagion de' propri guai.
E certo allor ritornerà l'amore
Nell'anima che il dubbio ora annebbiò;
E chiederà perdon di quel dolore
Che alla moglie innocente egli recò.
Allor la pace tornerà completa,
Ed il buon grillo ancora canterà;
Canterà vita sì tranquilla e lieta
Che nulla nube mai disturberà.
(*La prima alba compare nel cielo.*)
Ecco nel cielo appar la bianca aurora;
Ecco si appressa a me benigna l'ora.
E se a vuoto riuscisse il pianto ordito!...
(Il grillo canta quasi a rassicurarla.)
Ah tu mi dici non andrà fallito.

GIANNI (*rientrando*)
Il tuo campion dal ciel discese ancor!

MARIA
Odi... lunge il rumor
Di veloci destrieri... all'uscio vieni:
Ben fisi gli occhi tieni
Sul cocchio che vicin qui passerà;
Ogni tuo dubbio allor disparirà.
(*Una carrozza trapassa veloce dinanzi l'uscio di casa.*)

GIANNI
Marina e il forestier!...
Perché la mente non discerne il ver!...
Innocente ben sei, lo vedo, il sento;
Ma il cor geloso ancor non è contento.
Spiegami tu l'arcano,
Ch'io mi tormento invano.

MARIA
Son quattro anni che un tenero amante
Adorava riamato una bella:
Ma sperava egli invano costante,
Era povero molto per quella.
Forte un giorno di santa promessa,
Lascia il lido che fu la sua cuna,
E in America vola, per essa
A combatter l'avara fortuna.
Né di lui più si seppe notizia:
E la bella che morto lo crede,
Ed in pianto si strugge in mestizia.

GIANNI
Chiaro spiro di luce
Il tuo parlar mi adduce.

MARIA
Ancor m'odi: pel padre acconsente
Di accettare un mercante a marito;
Quando torna improvviso l'assente
La vigilia del giorno abborrito.
Egli sa delle nozze, ed infida
Tosto chiama l'amante sua antica;
Ma una vaga speranza l'affida:
Travestito sen va da un'amica,
E con questa, chiarito del vero,
Combinava un romanzo grazioso.
Nulla disse l'amica al suo sposo
Ch'era buono, ma un poco ciarliero...

GIANNI
Bastano omai tu' detti,
Svaniro i miei sospetti.
(*Si è fatto giorno.*)

GIANNI e MARIA (*a due*)
Dal cor disparve
Mestizia e duol.
Notturne larve
Sciolte dal sol.

O paradiso
Del nostro amor,
Del giorno al riso
Tornasti ancor.

GIANNI
Assolvi il fallo mio, tu, così buona.
(*Il grillo canta.*)

MARIA
Canta il buon grillo, e meco ti perdona.

GIANNI E MARIA (*a due*)
O paradiso
Del nostro amor,
Del giorno al riso
Tornasti ancor.

TACLETON (*Sopraggiunge affannato a troncare l'espansione di questi due esseri felici.*)
Già nella chiesa – Pronta è ogni cosa,
E solo manca – La bella sposa:
Per tutti i canti l'abbiam cercata,
Ma sempre invano – Non si è trovata!
Sicuramente – Che qui sarà...

GIANNI
No, v'ingannate.

MARIA
Ella non vi ha.

TACLETON
Se mai per caso – Sapete ov'è,
Ditelo, amici – Ditelo a me.
La mia sposina – Dove sarà!
La mia sposina – Dove sarà!

Già nella chiesa – Pronta è ogni cosa:
Solo si aspetta – La bella sposa:

Se mai per caso – Sapete ov'è,
Ditelo, amici – Ditelo a me.

MARIA
Eccovi in due parole,
In due parole sole:
Que' suoi capelli d'ebano,
Que' suoi begli occhi languidi,
Quel suo visino d'angelo,
Fatti per voi non erano.

MARIA e GIANNI (*a due*)
Un giovin biondo
Se l'ha sposata,
E al nuovo mondo
Se l'ha recata.

TACLETON
Creder nol posso!...

GIANNI e MARIA
Noi dicemmo il ver.

TACLETON
La sposa mia!...

GIANNI e MARIA
Pensate al forestier.
(*Questo motto è una rivelazione per Tacleton; e Maria, Gianni ed il grillo sono costretti a ridere del pessimo umore in cui egli resta.*)

TACLETON
Ridete!... Ed anche tu, grillo malnato!
Ma non invano, no, sarò burlato.

GIANNI (*calmandolo*)
Cosa volete! – Ci vuol pazienza...
Non far scalpore – Mostrar prudenza.
Il miglior mezzo egli è di torla in pace;
Così sarete l'uomo il più sagace.

TACLETON
Infatti... è vero. E tal ragionamento
Facea meco stesso in tal momento.

Mi son proprio salvato
in grazia d'un miracolo!
Che mai sarebbe nato
Se avessi detto il sì?

Or voi, Maria, voi Gianni
Vivete illusi e creduli:
Ma sol fra un paio d'anni
Vi sfido esser così.

GIANNI e MARIA (*a due*)
Sin ch'ella duri – La vita mia
Sarà cosparsa – di poesia;
Ché talismani – Del nostro lare
Abbiamo il grillo – Del focolare.

TACLETON
Voglio tosto cercar anch'io tal grillo
Che continui da mane a sera il trillo.
Miei cari amici
Giorni felici

DAS HEIMCHEN AM HERD*

Oper in 3 Abteilungen
von

CARL GOLDMARK
Text von Alfred Maria Willner
(frei nach Dickens' gleichnamiger Erzählung)

John, Postillon	Baryton
Dot, dessen Frau	Sopran
May, Puppenarbeiterin	Sopran
Eduard Plummer, Seeman	Tenor
Tackleton, Puppenfabrikant	Bass
Das Heimchen, eine Grillenelfe	Sopran

Dorfleute, Elfen

Ort: Ein Dorf in England.
Zeit: Anfang des XIX Jahrhunderts.

ERSTE ABTEILUNG.
PROLOG

(*Unsichtbarer Elfenchor hinter der Scene.*)

»Abendsonnenschein,
Lieblich bunte Pracht,
Liegt auf Flur und Hain,
Führt zur stillen Nacht.
Elfen ahnen leis,
Schon des Mondes Nah'n,
Heimlich harrt der Kreis
Freier Geisterbahn!
Kleiner Elfen Müh'n,
Unser zartes Schalten,
Macht das Glück erblüh'n,
Bändigt Sturmgewalten.
An des Hauses Schwelle
Bricht die Schicksalswelle,
Wenn ein Heimchen klein
Schützet Hof und Heim!«

Große, ländlich einfache Stube in John's Hause.

[(*Die Wolken theilen sich. Große, ländlich einfache Stube in John's Hause, Durch ein Fens-*

* La trascrizione, curata da Diego Cescotti e Irene Comisso, è stata realizzata sulla base delle seguenti fonti: (libretto) Emil Berté, Leipzig/Wien, s.d.; (spartito) Emil Berté & Cie 204, Leipzig/Paris/Wien © 1896.
Le varianti riscontrate nello spartito sono inserite tra parentesi quadra.

ter fällt der goldige Strahl der untergehenden Sonne auf den Herd.)]

DAS HEIMCHEN
[(*schlüpft hinter dem Herd hervor*)]

Ich bin das Heimchen hier am Herd
Und woh'n bei guten Leuten,
Im Bunde seh' ich Lieb' und Treu',
Das will gar viel bedeuten!
Herr John und Dot, sein junges Weib, –
– wie lieben sich die Beiden!
Graut auch dem Gatten schon das Haupt,
Ihr Glück kann 's nicht verleiden!
Zum vollen Glücke fehlet nur,
Ein theures Pfand, die schönste Spur
Für Alle, die vereinigt sind
Zu trautem Bund: ein Kind – – ein Kind!

Doch bald – – ich sag 's, das kluge Heimchen, –
Beglücket kleine Kinderschaar
Auch hier das zärtlich liebende Paar.

Das liebe Frauchen hör' ich nah'n,
Des Tages Arbeit ist gethan,
Mit süßem Blick und Wangenroth
Würzt sie des Gatten Abendbrot!

Ich sag' es Euch,
Nach meiner Weis',
Es klingt so süß
Es klingt so leis',

Ein lauschig Lied mit Reimchen,
Gedichtet hat 's das Heimchen!

(*Das Heimchen verschwindet*).
[(*verschwindet hinter dem Herd. Dot tritt durch die Mittelthüre auf, nimmt die an einem Nagel hängende Schürze und bindet sie um, bloße Arme.*)]

1. SCENE.

DOT [(*in leichter Sprechweise*)]
– »Gelt, jetzt verstummst Du, Heimchen? Du schämst Dich vor mir, Du kleine Müßiggängerin!
– Nimm Dir ein Beispiel an mir – den ganzen lieben Tag giebt 's zu thun in der Wirtschaft!
– Nicht, daß mir die Arbeit zu viel wäre – i bewahre! – – – Die Nachbarin drüben im Krämerladen hat noch mehr zu thun – und dabei hängen ihr die Kinder alle Augenblicke am
Hals – Ach ja, die hat Kinder – – Guter lieber John, Du sollst Dich nicht länger grämen –

(*Das Heimchen zirpt leise.*)

[(*Dot steht eine Weile mit verschlungenen Händen in tiefem Sinnen. Ihr Blick fällt auf ihren Ehering, sie küsst denselben, dann legt sie mit dem Ausdrucke hohen Glückes beide Hände aufs Herz, setzt sich auf den Stuhl beim Tisch.*)]

DOT
– Neugierig bist Du auch, Heimchen!
Nun rath' einmal!

Ein Geheimnis wundersüß
Wohnt in meiner Brust,
Ahn' es selber leise nur,
Bin mir 's kaum bewußt!
[(*sie erhebt sich*)]
Holden Räthsels bunter Schein
Hüllet mein Geheimnis ein
Heimchen rath',
Was mag das sein?

(*Das Heimchen zirpt leise.*)

Wenn ein Quellchen flink
Aus dem Fels entspringt?
Und in dunkler Nacht
Dir ein Sternlein lacht?
Wenn am Rosenstrauch
Zarte Knospen blüh'n,
Und im Frühlingshauch
Sproßt das junge Grün?
Wenn im Schwalbennest
Kleine Schnäbel schrei'n?
[(*mit komischem Pathos*)]
Und der Storch am Dach
Steht auf Einem Bein?
Heimchen, Heimchen rath',
Was mag das wohl sein?

DAS HEIMCHEN [(*imitierend*)]
Zrp, Zrp, Zrrr – – – Zrp!

DOT
– Zrrr – – – Zrp!
Hast 's errathen, kluges Heimchen,
Singen magst Du immer,
Doch des Räthsels [(*weich*)] Lösung darfst
Du verrathen nimmer!
Denn mein ist das Geheimnis wundersüß
Es wohnt in meiner Brust,
Ich ahn' es selber leise nur
Und bin mir 's kaum bewußt.

(*Die Uhr schlägt sechs.*)

DOT
– Sechs Uhr! jetzt sollt' er eigentlich schon hier sein – – – Aber da plaud're ich und schwätze und vergesse die Arbeit. Ganz, wie das liederliche Heimchen! (Sie geht zum Herd.)

2. SCENE.
(Dot. May.)

MAY (*in der Mittelthür*)
Ist 's erlaubt, Frau Dot? –
Einen Augenblick – Mir ist gar so schwer ums Herz!

DOT [(*einen Kochlöffel in der Hand*)]
Komm' nur armes Kind! – – – Deine Augen sind wieder roth.

MAY
Ach ja – Morgen soll die Hochzeit sein!

DOT
Greif zu! sag' ich Dir. Schön ist der alte Tackleton
freilich nicht! Hat Schrullen wie ein Maulwurf!
– Aber für Deinen alten blinden Pflegevater wird er sorgen! Und darum thust Du 's ja auch,
gelt? Bist Du erst seine Frau, so haben Noth und Elend ihr Ende! Armes Kind, nähst dir an den Puppen die Finger wund!

MAY
Wenn nur mein Eduard wieder käme!

DOT [(*streng*)]
Das ist mir der Richtige! Da läßt man volle sieben Jahre nichts von sich hören –

MAY
Ihr thut mir weh', Frau Dot –

DOT
– Na – mußt nicht gleich wieder heulen! Es war so bös nicht gemeint! Aber was nützt 's – mußt
eben den Eduard vergessen, wie er Dich vergessen
hat! (*geht zum Herd*) [(*macht sich dort zu schaffen*)] Der kommt ja doch nicht
mehr zurück!

MAY
Ich werd' ihn nie vergessen!
[(*sie weint abgewendet in ihr Tuch*)]

MAY
Einst war 's so schön auf dieser Erden,
Die Liebe stand in Blüthenpracht,
Als wollt' ein ew'ger Frühling werden,
Ein holdes Fest durch Tag und Nacht.

[Ach! ra la la ra la la ra la la]

Ein Paradies war jede Stund',
Die Welt ein Feenland!
Die Unschuld zierte unser'n Bund,
Wir gingen Hand in Hand!

Sein Sinn war hoch, stolz seine Art,
Zu arm war ihm das stille Glück,
Er zog auf weite, weite Fahrt,
Er kehrt nicht mehr zurück!

[Ach! ra la la, *ecc.*]

DOT [(*immer am Herd beschäftigt*)]
[la la ra la, *etc.* (*tritt zu May*, *sie liebkosend*)]

(*für sich*) Armes Kind! mir selbst drückt es das Herz

ab, wenn ich so sehe – (füllt einen Topf mit Suppe, laut) Da – nehmt, May! – – für Euren alten Pflegevater – ein warmer Löffel Suppe wird ihm wohl thun!

MAY
Tausend Dank!

DOT
– und bis Ihr ihn zu Bett gebracht, kommt Ihr auf ein Stündchen unser Abendbrot zu theilen
– dann reden wir weiter – und geweint wird nicht mehr – verstanden –

[(*May umarmt Dot zärtlich, die ihr beide Hände drück, dann durch die Mitte ab. Trompete auf dem Theater hinter der Scene.*)]

3. SCENE.

(*Man hört immer vernehmlicher die lustigen Klänge eines Posthorns, dann das Geräusch eines herannahenden Wagens.*) [*Dot ist freudig zur Thür geeilt und blickt ungeduldig hinaus.*]

JOHN [(*Ein großes Packet auf dem Rücken, das er gleich bei der Thüre abwirft.*)]
Der Himmel grüße Dich mein Weib!
Da bin ich!

DOT [(*ihn umarmend*)]
Mein lieber, lieber John,
Bist müd' und matt mein Bester?

JOHN
Was müd' und matt?
Bin froh und frisch!
Halt ich nur Dich umfangen,
Nicht Trank und Speis' –
Nur Liebe ist
Mein einziges Verlangen!

Froh klingt mein Horn,
Wenn's heimwärts geht,
Und seh' ich dort vom Hügel
Das kleine Dorf,
Mein friedlich Dach,
So spann' ich an die Zügel!
Mein junges Weib erwartet mich
Treu wie der Sonne Gold!
Was kümmert mich der schmale Lohn,
Hab' ich nur andern Sold!
Hollah, mein Rößlein
Greife aus!
Ich laß' die Peitsche knallen,
Und stoß' in's Horn,
Daß weit hinaus
Die hellen Lieder schallen!

Doch heute kam ich nicht allein,
Bring einen Gast im Wagen –
(*zur Thür hinausrufend*)
He, Alter! kommt nur herein,
Und laßt Euch 's wohl behagen!
(*zu Dot*)
Ein Seemann ist 's,
Ein braver Kerl,
Vom Hafen just gekommen –

DOT
Nun komm' geschwind,
Ist das ein Staub! –
[(*schüttelt seinen Mantel*)]
Brrr, – – lass' dich erst tüchtig klopfen.
Und bist du sauber, will ich dir
Gar gern dein Pfeifchen stopfen.

JOHN
Ein Küsschen noch –
[(*Dot drängt ihn gegen die Seitenthür links, zieht ihn in die Nebenstube. John nimmt das Packet mit.*)]

DOT
Nein, nein – erst dann!
Komm' nur, du staubiger Kumpan!
(Beide ab.)
(*Eduard in der Tracht eines graubärtigen Seemannes ist erschienen.*)
[(*Eduard in her Tracht eines graubärtigen Seemannes ist schon früher unbemerkt in der Mittelthür erschienen, hat stille den Scherzen der Haus-leute zugesehen und tritt jetzt vor in lebhafter Bewegung.*)]

4. SCENE.
(*Eduard. Dann John und Dot; das Heimchen.*)

EDUARD
Ach Heimat, theure Heimat mein,
Dir schlägt mein Herz entgegen,
Du Zauberbild im Abendschein,
Voll Reiz auf allen Wegen!

Ein jeder Stein ruft Willkomm' hier,
Es winken alte Bäume,
Vom Wiesenrand und Waldrevier
Weht es wie Jugendträume!

Den alten Vater, die theure Braut,
Das Dach dort birgt sie
Unter den Linden!
Ich hab' mich dem Zufall anvertraut –
Wie werd' ich die Liebsten wiederfinden?

Zu haschen den günstigen Augenblick,
Verließ ich frevelnd mein stilles Glück!
Vermummt – in feigem Maskenscherz
Erwart' ich des Schicksals Stunde!
Es pocht und zittert mein armes Herz,
Mir bangt vor schlimmer Kunde!

Ach Heimat, theure Heimat mein,
Will dich in's Herze fassen,
Du Zauberbild im Abendschein,
Hätt' ich dich nie verlassen!
(*John und Dot kehren aus der Nebenstube zurück.*)

JOHN (*zu Dot*)
Hier ist der Fremde – unser Gast!
[von dem ich dir erzählte.]

DOT (*...knigt*)
Willkommen, Herr, in uns'rem Haus!
's ist einfach nur, doch nett und rein . . .

EDUARD
Schön Dank! Ich folg' Euch gern . . .
Ein Seemann frägt nicht viel
Nach allerhand Bequemlichkeiten!
(*für sich*)
Gottlob! – Sie kennt mich nicht!
(*zu Dot*)
Ich folge!
(*Dot und Eduard ab.*)

[(*Dot und Eduard rechts ab. John durch die Mittelthüre.*)]

5. SCENE.
(*Dorfleute. John. Ein Bauer. Dann Dot.*)

[(*Männer und Frauen stürmen herein.*)

(*John erscheint an der Mittelthüre, ein großes Packet Briefe aller Formen tragend, die er sortiert und ordnet. Einige fallen zu Boden. Indem er sie aufhebt, fallen andre nieder.*)]

CHOR DER DORFLEUTE
Hurrah!
Die Post ist da!
Warten schon lange,
Einem macht's Herzensfreud',
Andern machts bange.
Diesem bringt's Geld und Glück,
Jenem Gefahren,
In einem Augenblick
Wird man's erfahren.
Hurrah!
Die Post ist da!
Briefe, Packete!

DIE ERSTE
Ist denn für mich nichts da?
Heiße Annette!

EINE ANDERE
Ich war schon früher da!
Heiße Georgette!

DIE DRITTE
Habt ihr die Spitzen fein?

EINER
Für mich ein Fäßchen Wein?

EINE ALTE [DIE ALTE ANNE]

Ach, wenn 's vom Liebsten wär'?
Hat mich verlassen!
Thut jetzt sein Hab und Gut
Schändlich verprassen!

ZWEITER
Habt ihr was aus der Stadt?

Möcht' mich verdingen,
Hier gibt 's nur trocken Brot,
Dort wird 's gelingen!
[(*John theilt die Briefe aus*)]

ALLE DURCHEINANDER
– Mir erst!
– Ich war schon da!
– Drängt nicht!
– Ich bitte! –

EINER
– Mir John ich bitte!
– Den Botenlohn
Zahl' ich ein andermal!
Heut' war die Losung schmal!

ALLE
Seht nur die alte Ann',
Sucht brieflich einen Mann;
Wenn dich die Freier seh'n,
Wird 's ihnen schon vergeh'n!
Hahahaha! Hahahaha!

DURCHEINANDER.
– Mir erst!
– Ich war schon da!
– Drängt nicht!
– Ich bitte –
– Hier John
– John hier
– Nein da!
– John – – John – – John – – John!

[(*sie umdrängen ihn*)]

JOHN [(*sich mühsam losmachend*) (*Dot erscheint lachend in der Thüre links.*)]
Ruhe, Ihr Dränger!
Werfe Euch Alle hinaus,
Lärmt Ihr noch länger!
Jeder kommt an die Reih'!
Hab' nicht der Hände drei
Herr Gott!
(*Dot erscheint in der Thüre.*)
So hilf doch Dot! –
Folgt mir!
Da drinnen
Soll es beginnen!
[(*John und Dot [in der Thüre noch Briefe austheilend]nach links durch die Thüre ab. Die Leute drängen ungestüm nach. Einige [Statisten] folgen ihnen. Der Chor staut sich vor der Thüre.*)]

CHOR
Hurrah!
Die Post ist da!
Warten schon lange
Einem macht's Herzensfreud,
And'rem macht 's bange.
Diesem bringt 's Geld und Glück,
Jenen Gefahren,
In einem Augenblick
Wird man's erfahren!
[(*Es fliegen einzelne Postpackete heraus, wandern eine Zeitlang von Hand zu Hand, die richtigen Empfänger entfernen sich dann damit.*)
(Sie balgen sich um die Poststücke.)
(Alle haben sich einzeln oder in Gruppen entfernt. Ein alter Bauer, der nichts erhalten hat, will nicht weichen.)
(*Bauer folgt John aus der Thüre.*)]

BAUER
Und nichts für mich?
Seht nochmals nach!
– Vom Advocaten?

JOHN
Nein! nichts – gar nichts!
Macht fort! soll ich Euch rathen!

BAUER
Ihr irrt Euch, Fuhrmann!
Ohne Zweifel! –

JOHN
Nun ist 's genug! [(*Er wirft ihn zur Mittelthüre hinaus und gebt dann nach links ab.*)]
Nun hab' ich 's satt!
Hol' Euch der Teufel!

DAS HEIMCHEN (*ervorschlüpftend*)
Ist das ein Lärm! O Graus!
Es treibt mich aus des Herdes Ecke.
Der Abend winkt, d'rum rasch hinaus,
In meine liebe Rosenhecke. [(*durch die Mitte ab*)]

VORHANG.

ZWEITE ABTEILUNG.
1. SCENE.
Garten vor dem Hause John's.
(John. Dot.)

[(*Garten vor dem Hause John's. Links die Front des Hauses. Rechts gegen vorne ein gedeckter Tisch mit Stühlen. Der Garten zierlich gehalten und zeigt rechts im Hintergrunde eine kleine hölzerne Gitterthüre nach der Straße zu. Blühende Sträucher, darunter besonders ein Rosenstrauch bemerkbar, der einige Schritte vom Tische entfernt ist.*)

(*John sitzt behaglich ausgestreckt beim Tische, eine kurze Pfeife [kalt] im Munde, während Dot eben aus den Thüre tritt, Tischtuch, Teller etc. tragend.*)]

DOT
So recht, mein John,
Ruh' Dich nur aus!
Ich deck' indeß den Tisch
Mit einem Linnen, weiß und frisch.
[(*sie deckt den Tisch*)]

JOHN [(*beim Tische sitzend*)]
So ist 's behaglich!
Süße Ruh'!
Wie seh' ich Dir
So gerne zu!

DOT
Am frühen Morgen schon
Beim ersten Hahnenschrei
Und Lerchentriller,
Wenn noch im tiefen Schlummer
Ruh'n die Leute,
Da mußt Du fort,
Des Dienstes Beute!

Wie glücklich ist die Nachbarin
In ihrem Krämerladen,
Die kann den ganzen, langen Tag
Ihr liebes Männchen haben. [(*etwas rauh*)]

JOHN
Ein treues Weib beklagt sich nicht,
Vergleicht sich nicht mit Andern,
Mein ehrlich' Brod verdien' ich mir,
Muß meines Weges wandern!

DOT [(*kleine Pause; schelmisch*)]
Bist du nicht eifersüchtig,
Lieber Mann?

JOHN
Ich, eifersüchtig – nein, fürwahr,
Hab' nie daran gedacht!
Spricht Einer was von Eifersucht,
So hab' ich stets gelacht!

DOT
Ei, bin ich nicht ein hübsches Weibchen,
Ein zierlich' Ding, ein süßes Täubchen?

JOHN
Im Taubenschlag des Dorfes gibt 's
Kein schön'res Täubchen [(*galant*)] sicherlich!

DOT
Schön Dank, was Dir gefällt,
Mag Andern auch behagen!
Sind Dir, gesteh 's, mein guter John,
Nie uns're Bursche eingefallen?
(*Für sich.*)
Was gilt 's, ich mach' ihn eifersüchtig
Und treib' ihn in die Enge tüchtig –
(*Laut.*)
Ein Bischen Eifersucht
Gehört zum Lieben,
Wer viel besitzt,
Der schütze sich vor Dieben!
Ein junges Weib
Will Zeitvertreib,
Der Mann ist fern,
Man plaudert gern
Mit Andern wohl ein Stündchen,
Und bietet, ist 's ein hübscher Bursch,
Zum Schlusse gar das Mündchen!

JOHN [(*halb ärgerlich auf den Tisch schlagend*)]
Potztausend Dot – bei Gott!
Das sollt' nur Einer wagen! –

DOT [(*imitierend auf den Tisch schlagend*)]
Potztausend John – Kreuzschock=Million,
Mann muß es ja nicht sagen! –

JOHN [(*etwas betroffen*)]
Ein junger Bursch – – mein Haar ergraut! –
Hab' immer fest auf Dich vertraut!

DOT [(*spöttisch*)]
Zu viel Vertrauen ist gar nicht schmeichelhaft!
[(*mit komische Pathos*)] Wer wirklich liebt,
der liebt mit Leidenschaft!

[(*May mit dem Arbeitskorbe, erscheint in der Mittelthüre. Dot trägt die Suppe auf.*)]

3. SCENE.
(John, Dot, May, dann Tackleton.)

MAY (*erscheint in der Mittelthüre*)

JOHN
Nur weiter, May,
Ihr seid willkommen!
Doch scheint Ihr heute
So beklommen?
Nehmt Platz an unserem Tisch!

DOT
Der lästige Tackleton setzt hart ihr zu,
Will morgen schon sie an den Altar führen!
Das junge Blut – der alte Wicht,
Das taugt fürwahr zusammen nicht –
Auch kann sie ihren Eduard nicht vergessen!
[(*zu May, die sich schweigend niedergelassen und eben eine Puppe vornimmt, schelmisch mit einem Seitenblick auf John.*)]
Indeß, was thut 's?
Sieh' meinen John und mich!

JOHN
Du Schelmin Du!
Nun werd' ich ihr zu alt!
Greift zu, mein Kind,
Die Suppe wird schon kalt!
[(*May hat eben eine Puppe fertig und betrachtet dieselbe prüfend. John blicken unwillkürlich hin.*)]
Geht doch mit Euren Puppen, May!
[(*seufzt*)] Wär 's doch für uns, mein Dotchen, ei?
[(*Sie essen wacker.*)
(*Tackleton tritt ein, geziert, süßlich.*)]

TACKLETON
Guten Abend allerseits,
Vergebung, wenn ich störe
Und den behaglichen Verein
Durch meinen Eintritt mehre.
Mein holdes Bräutchen weiß ich hier,
Bin ja auf Freiers Füßen
Und möchte mir das Abendbrot
Durch einen Kuß versüßen!
[(*er will May küssen, die sich entschieden abwendet.*)]
Na, na, thut nicht so schüchtern, zimperlich,
Ich mein 's Euch, Jungfer, gut, ganz sicherlich!
Und morgen seid Ihr mir vermählt –
Hab' schon den Ehering gewählt!

MAY
Zu viel der Ehre, Herr,
Laßt mich in Frieden –

JOHN [(*spöttisch*)]
Ihr freiet spät, Herr Tackleton.
Im Alter ist der Liebe Lohn
Gar spärlich . . .
[(*John mit boshaftem Blicke von unten hinauf messend*)]

TACKLETON
Ei seht doch, John,
Wie sprecht Ihr wahr!
Seid älter selbst
So manches Jahr
Als Euer junges Frauchen –
Ich dächt' – – –

JOHN
Ihr denkt? – – –
[(*Eduard immer als alter Seemann verkleidet, erscheint unbemerkt in der Thüre rechts. Leidenschaftlich stummes Spiel.*)]

TACKLETON
Nun nichts – – – ich meine nur,
Ich will mein junges Weib bewahren!

4. SCENE.
Vorige. Eduard.

TACKLETON
Bedenkt euch, Jungfer May!
Ihr habt ja nicht zu beißen!
Will Euch versorgen,
Wenn Ihr Wittib werdet,
Und Gnadenbrot
Dem alten Kaleb geben.
(*Für sich*)
Gott geb 's, – ich werd' Euch Alle überleben!
(*Laut.*)
Hab' Alles weislich vorbereitet
Zum Hochzeitsfest für morgen Früh.
(*Zu May*)
Schlagt ein! 's ist Euer Glück!
Und glaubt mir, jener Eduard
Kehrt nimmermehr zurück!

EDUARD (*für sich*)
Mein Gott, was muß ich hören,
Sie läßt von Jenem sich bethören.
(*Laut.*)
Entschuldigt, Herr –
Spracht Ihr nicht just
Von grauem Haar
– Und Jugendlust?
[(*auf John weisend*)]
Da, dieser Mann
Paar Jährchen mehr
Vertragen kann!
[(*äußerst geringschätzend zu Tackleton*)]
Doch Ihr – –

TACKLETON [(*geringschätzend unterbrechend*)]
Euch kenn' ich nicht –
[(*zu John*)]
Wer ist 's? (*leise*) Verdächtiges Gesicht!

JOHN
Mein Gast!
[(*bedeutend ruhig*)]
Das ist sein Nam'.
[(*May blickt von der Arbeit auf*)]
Ich frug' ihn nicht,
[(*zudringlich*)]
Woher er kam!

TACKLETON [(*spöttisch*)]
Beliebt es dem Herrn sich zu erklären –
Möchte gar gerne Näheres hören!
[(*Eduard nach vorne tretend mit einem Blick auf May*)]

EDUARD
Die Ferne winkt, die Ferne zieht,
Ich war nicht mehr zu halten!
Gar fröhlich klingt das Reiselied,
Nun mag das Schicksal walten!
[o-ho, o-hi-o
o-lo-jo hi-jo
Gar fröhlich klingt das Reiselied,
Nun mag das Schicksal walten!]

Auf der Mutter Grab einen Kranz gelegt,
Den Vater noch zärtlich umschlungen,
Dem Mädel einen Abschiedskuß,
So hab' ich mich losgerungen!

Die Zeit verrann, das Leben rollt,
Sie kennen mich nicht wieder,
Der Vater todt, das Mädel fort!
Verklungen Jugendlieder!

[(*zart und innig*)]
O eitel Glück, o eitel Gold,
Dahin sind Lieb' und Treu',
Verloren Treu' und Liebe hold,
Dahin des Lebens Mai!

[(*May ergriffen, legt die Hand aufs Herz, auf die Augen*)]
O eitel... (*etc.*)

MAY
Wie seltsam tönt des fremden Sang –
Es klingt so süß, es klingt so bang!
(*zu Eduard*)
Ihr hattet eine Braut? – –

EDUARD
Gar lieb und traut! – – – 's ist lange her!

MAY
[(*träumerisch*)]
– – – – s' ist lange her! – – – –

TACKLETON (*zu Eduard*)
Gar wohlfeil ist 's, von Reichthum nur zu schwätzen –
[(*höhnisch zu Eduard*)]
Laßt doch was sehen von Euren Schätzen!

[(*Eduard zieht eine Lederbeutel mit Kleinodien hervor, zeigt ihn erst Tackleton. Während May kaum einen flüchtigen Blick auf die Herrlichkeiten wirft, ist Dot ganz geblendet.*)]

EDUARD
– – – Sehr gern! Da seht! –
Und Alles echt! – –
Nun, ist 's nicht wahr?
Ihr Spötter, sprecht?

DOT
Ach das ist herrlich, laßt mich seh'n!
Das sind Perlen! Das Edelgestein!
Einem die Augen übergeh'n,
Von dem Schimmern und bunten Schein!

Darf ich 's probiren,
Mich schmücken zum Scherz?
Wär' Alles mein
Mir zerspränge das Herz! [(*legt den Schmuck*)]

Seht, wie im Schloß die Damen sich tragen,
. . . hab' es neulich beim Fest geseh'n . . .
Mit diesem Schmucke würd' ich es wagen,
Ließe mich selbst vor dem König seh'n!

Lichterglanz,
Ach wie hold!
Schleppen
Von Atlas und Gold!
Süße Musik
Ladet zum Ball. . .
Das wär' mein Fall!
. . . ja mein Fall.
Zierlich nahen sich
Herren den Damen . . .
Ach wie vornehm
Die sich benahmen!
Neigten sich,
Lächelten kaum,
Schwebten dann
Leicht durch den Raum.
[. . . La-la-la, *ecc.*
(*tanzt*)
wie schön ist's zu tanzen,
(*ohne Tanz*)]
. . . Gar zu roth nur
Schienen die Lippen,
Färbten ab
Beim Bechernippen . . .
Ach wie schön
Sich im Saale zu dreh'n!
Wär' der Schmuck nur mein,
Könnt' die Schönste ich sein!
[(*zart*) Seht, so tragen 's die Damen fein.]

JOHN
Möchtest wohl Eine von ihnen sein?

DOT
Und gefallen den vornehmen Herrn!

JOHN
Hast wohl den simplen John nicht mehr gern?
[(*Dot nimmt mit beschämten Blick auf John das Geschmeide ab und gibt es Eduard zurück.*)]

DOT
Hab' Dich auch ohne Geschmeide gern,
Scheer' mich nicht um die vornehmen Herrn!
[(*sich schelmisch vorstellend*)]
Kann den kostbarsten Ring verschmerzen
Trag' ich nur den mit frohem Herzen!
Meine Schätze kommen von Gott,
Bleibe lieber – die kleine Frau Dot!
[(*kniet zierlich*)]

EDUARD
Wenn Ihr 's erlaubt, Herr Fuhrmann John,
Soll sie dies Kreuzlein tragen!
(*für sich*)
Nun gilt 's, Gefahr ist im Verzug –
Nun muß ich Alles wagen.

[(*Leise zu Dot, während er ihr das Kreuzchen an einer goldenen Kette umhängt.*)]
Frau Dot – – – ein Wort – – –
Eduard bin ich!

EDUARD
Um Himmelswillen, schweigt!

DOT [(*halbunterdrückter Schrei*)
ha!

EDUARD
Um Himmelswillen schweigt.]

JOHN
Was ist Dir, Dot?

DOT
Nichts, nichts – – – Die Nadel da
Ich stach mich in den Finger –

EDUARD (*zu May*)
Und Ihr? – mein schönes, stilles Kind
Wollt Ihr nicht etwas wählen?

TACKLETON [(*prahlerisch*)]
Schön Dank, mein Herr!
's ist meine Braut –
Wird ihr an Schmuck nicht fehlen!

DOT
[(*in Aufregung auf Tackleton weisend*)]
(*verwirrt*) Glaubt ihm das nicht! – – – Der da (*auf Tackleton zeigend*) – – Das heißt – – wenn Zwei sich lieben – – das heißt – – die Braut – – [(*immer mehr verwirrt, stotternd*)] und auch der Bräutigam – – und alt und jung – – ich meine nur – – so ohne Liebe (*gerührt*) [(*zögernd, gerührt*)] siehst Du John – – – wir Zwei, wir haben uns Beide lieb gehabt – – [(*in Thränen ausbrechend*)]
mein Gott – – –

JOHN [(*ärgerlich*)]
Was hat sie nur! – Die Närrin!

MAY
Frau Dot, was ist Euch nur?

[(*Dot lacht hell auf ha, ha, ha, ergreift May, welche sich teilnehmend genähert hat. bei beiden Händen und wirbelt mit ihr herum.*)]

DOT [(*schnippisch lachend zu Tackleton*)]
Da ist die Braut!
Herr Bräutigam, ich gratulire!

TACKLETON (*leise zu John*)
Hört John! ein Wort! [(*er zieht beim Rock auf die Seite*)
(*geheimnisvoll*)] Da ist 's nicht richtig –
Der Fremde da
Thut gar so wichtig.
Was gilt 's – ich nehm' den Fall nur an,
's wär' ein verkleideter Galan!

JOHN [(*gereizt*)]
Ihr seid ein Narr!

TACKLETON
Und Ihr ein größerer fürwahr –,
Seht, wie sie glüht,
Sich neckisch um dem Fremden müht

TACKLETON (*leise*)
Glaubt nur –
Ihr seid nicht jung,
Nicht reich – [(*John kämpft mit sich*)]
Die Weiber sind sich Alle gleich.
Laßt einen Augenblick die Beiden nur allein –
Die werden rasch ein girrend Pärchen sein!
(*laut*)
Frau Dot! den Gatten ich entführe –
(*zu John*)
Wir gehen ein Stündchen noch zum Biere!

QUINTETT
John. Dot. Eduard. May. Tackleton.

DOT
Mein Herz erbebt, ich will sie schützen,
Treue Liebe eint das Paar!
Nun gilt 's geschickt die Zeit zu nützen,
Rettung fand sich wunderbar!

Wo höchste Noth, da schwebt hernieder
Gottes Trost und bringet Ruh!

Nur seine Hand geleitet wieder
Liebe ihrem Ziele zu!

MAY
Mir ist so bang, es droht der Morgen!
Theurer kehrst Du nicht zurück?
Die Stunde naht, mit ihr die Sorgen,
Schwinden seh' ich all' mein Glück!

O dunkle Nacht senk' Dich hernieder,
Gönne meinem Herzen Ruh'!
Im Schlummer nur, seh' ich ihn wieder,
Träume führet ihn mir zu!

EDUARD
Mein Herz erbebt, was muß ich hören!
War es möglich, treulos sie?
Der alte Schuft will sie bethören
Folgt sie ihm, ich trüg' es nie!

Geliebte May, wie süßer Flieder
Wehet mir Dein Athem zu!
Der treuen Lieb' gedenke wieder,
Gönne meiner Sehnsucht Ruh'!

JOHN
Ein Gift schleicht sich in meine Seele
Wär' es möglich, untreu sie?
Der Schuft ist schuld, wenn ich mich quäle,
Spricht er wahr, ich trüg' es nie!

O dunkle Nacht, senk' Dich hernieder,
Bringe meinem Herzen Ruh',
O Glaube, hold, ach kehre wieder,
Alle Zweifel bannst nur Du!

TACKLETON
Der Fremde dort will uns betrügen,
Echt sein Gold, die Miene nicht!
Was hat er vor mit seinem Lügen?
In mein Netz noch lauft der Wicht!

Das schöne Kind im schlanken Mieder
Raubet mir des Alters Ruh'!
Ich halte sie – er kehrt nicht wieder –
Rasch gewagt, ich greife zu!

(*John und Tackleton ab.*)

5. SCENE.
(May. Dot. Eduard.)

DOT (*für sich, ihnen nachblickend*)
Der Geizhals Tackleton
Läd't meinen Mann zum Bier?
– das ist zum Lachen!
– auch sah ich wispeln sie,
Und Zeichen machen – – –
[(*zu May, welche indessen ihren Korb eingeräumt und Frau Dot stumm zum Abschied die Hand drückt*)]
Nun gute Nacht, mein schönes Kind!
(*schelmisch*)
– – – und einen süßen Traum!
(*May ab*)

EDUARD [(*abseits stehend*)]
– Ein Traum – – –

DOT
– [Mein Gott!] Ihr seid 's?
– Doch dieser graue Bart?

EDUARD
– – Ich bin 's – – Frau Dot –
Bin Eduard! –

DOT
– – Ihr seid 's – – Ihr kehrt zurück!?
Gottlob! Ihr kommt im rechten Augenblick!
Willkommen Eduard, [(*gerührt*)] mein Jugendfreund
[(*sich vor ihm aufpflanzend, drollig, streng*)]
Ausreißer, Brausewind und Deserteur!
So treibt Euch endlich doch die Liebe her!

EDUARD [(*Dot bei der Hand fassend*)]
– Ihr helft mir, Dot, nicht wahr?
Verrathet nichts und schweigt,
Bis sich in Mayens Herz
[(*allmählich ruhiger*)]
Die Wahrheit mir gezeigt!

DOT
Gut denn, es sei!
Ich gebe Generalpardon,
Und helf' Euch bei
[(*lachend*)]
Und Dem – davon!

[(*John und Tackleton hinter einem Gebüsch.*)
(*Die beiden bemerkend; für sich*)]

6. SCENE.
(Vorige. John. Tackleton.)

DOT
Fürwahr! Die Beiden spionieren,
Nun gilt 's, sie tüchtig anzuführen!
[(*absichtlich zärtlich laut*, *Eduards Hand ergreifend*)]
Mein theurer Freund!

EDUARD [(*sie gerührt umarmend*)]
Wie seid Ihr gut!

DOT [(*wieder absichtlich laut*)]
Ich hör' Geräusch, man kommt – – – gebt Acht!
Erblickt man uns, gilt 's gleich Verdacht!
(*Dot und Eduard in's Haus ab*).

[EDUARD (*sie gerührt umarmend*)]
wie seid Ihr gut!

(*Eduard ab in 's Haus. Dot am Haus vorbei.*)]

TACKLETON [(*tritt höhnisch hervor*)]
Wer ist zum Narren jetzt gemacht?
Ihr oder ich? – [(*höhnisch*)] Wünsch' gute Nacht!
(*Ab*).

7. SCENE.

JOHN (*allein*) [(*folgt Tackleton aus dem Gebüsche*)]
Sanct Patrik hilf!
Ein höllisch Trugbild narrt meinen Blick! ...
Es stockt mein Blut
Das Herz will stille stehen!
Mein Weib in jenes Fremden Arm!
Mit seinem Blut soll er die Schmach mir büßen!
Mein Heim zerstört und meine Ehre,
Du Schuft, das schuld' ich Dir! – – –
[(*Er ergreift eine Holzhacke und stürzt gegen die Thüre*)
(*hält plötzlich inne*)] – – – Nein – – – nein – – – nicht jetzt
– – – nicht hier – – –
Er ist mein Gast – – noch schützet ihn mein Dach!
– – – Wenn Morgen er die Schwelle überschreitet –
Dann treff' ich ihn! – – –
Mein Weib verführt –
Durch schnödes Gold! –
[(*lasst die Hacke sinken*)]
Es steigt mir siedend bis in's Hirn!
Mein Eheweib ist eine – Dirn'!! – –
[(*er sinkt gebrochen auf einen Stuhl beim Tisch nieder*)
(*Das Mondlicht kündigt sich an*)]

Ich alter Thor, ich nahm ein junges Weib,
Treuherzig schien sie und ergeben,
Mir zugethan und arbeitsam!
Ein schöner Traum war dieses Leben!

Nur Armut konnte ich ihr bieten
Und einen treuen Männerarm,
Wollt' mir ein trautes Heim begründen
Und theilen mit ihr Freud' und Harm!

[(*er erhebt sich*)]
Fahr' hin mein Weib, fahr' hin mein Glück!
Und kommt das Morgenroth –
Ich rufe dich nicht mehr zurück
Und wähle mir den Tod! – –

[fahr hin! und kommt das Morgenroth,
ich rufe dich nicht mehr zurück.]

O Thor, der Weibertreue glaubt,
O Thor mit grauem Haar!
Die Liebe ist ein Trugbild nur,
Die Treu' ein Märchen war!

[(*mit thränender Stimme*)
Mein Weib! mein Weib! Die Treue
(*schluchzend*)
Treu... die Treue
(*mit Thränen; sinkt schluchzend auf den Stuhl nieder*, *den Kopf vergrabend*)
ein Märchen war!
(hier erhebt John nochmals das Haupt mit Gebärden des Schmerzes gegen das Haus,

sinkt dann heftig schluchzend auf die verschränkten Arme)

(volles Mondlicht fällt auf die Scene)
(*Aus einem intensiv beleuchte Rosenbusch schlüpft das Heimchen hervor*)]

8. SCENE.
(John. Dot. Das Heimchen.)

Das Heimchen
Fuhrmann, hör',
Du guter, lieber John!
Das Heimchen spricht zu dir –
– Hörst Du?
Glaub 's nicht! – – – –
Und hast Du 's auch gesehen!
Ich sag' Dir nur:

Nichts Uebles ist geschehen!
Ich kenn mein Dotchen gut,
Die liebt Dich treu
Mit Herz und Blut!

Bist alt nicht, Fuhrmann, bist nicht arm,
Hast einen gold'nen Hort,
Bist reicher als der reichste Mann,
Kannst bauen auf ihr Wort!

[(*heraustretend*, *ganz leise*)]
Willst sterben John,
Wo heimlich eben
Sich regt ein zartes
Junges Leben – –

Den Schlummer wink ich jetzt herbei,
Den Tröster aller Leiden!
Du glaubst mir nicht, so soll im Traum
Sich dir die Zukunft zeigen!

9. SCENE.
John. Das Heimchen. Elfenchor.

[Chor der Heimchen und Elfen (*unsichtbar*)
(*während rechts vorne der Tisch mit dem auf einem Stuhl eingeschlummerten John*, *mit dem Heimchen an der Seite*, *auf der Bühne bleibt*, *hat sich der rückwärtige Prospekt gehoben*, *und der verwandelte Hintergrund zeigt zunächst ein mondbeleuchte Wolkengebilde*, *dann einen kleinen*, *von alten Bäumen eingeschlossenen Waldweiher mit schilfigen Ufern und einen Ausblick in das monddurchflutete Waldinnere*.)
Zum Tanz, zum Tanz, zum Tanz!
es glitzert der Flor, im flüchtigen Kranz schlingt sich
der Chor zum lieblichen Spiel!]

Elfenchor
1.
Die Wolken weichen
Und Silberwellen
Ergießen sich
In Strahlenquellen!
Es flimmert im Moos
Es beben die Aeste
Es leuchten im Schilf'
Die lustigen Gäste

2.
Zum Tanz, zum Tanz!
Es glitzert der Flor,
Im flüchtigen Kranz,
Schlingt sich der Chor!

Zum lieblichen Spiel
Schwestern herbei!
Es schimmert die Bahn
Heiter und frei!

3.
Wir klettern empor am Mondenstrahl
Wir flattern dann über Berg und Thal.

Uns wiegt ein Lüftchen
Uns hebt ein Düftchen!

Sind Flüglein matt,
Trägt uns ein Blatt.

Zum lieblichen Spiel,
Schwestern herbei!
Es schimmert die Bahn
Heiter und frei!

Das Heimchen und Elfenchor

Sie/Wir zeigen dem Träumer die Zukunftsbilder,
Doch dürfen sie/wir nur den Guten nah'n.
Ist rauh das Heute, wird's morgen milder!
Sie/Wir fachen im Herzen die Hoffnung an!

(*Von Rechts und Links gruppieren sich Elfen am Weiher. Aus dem mondbeglänzten Weiher taucht langsam ein Strauch von rothen Rosenknospen herauf, der sich allmählich zu einem liebliche Nest entfaltet. Die Elfengruppe theilt sich langsam in zwei gegen das Nest zulaufenden Diagonallinien. Die Elfen zeigen auf das Nest. Das Heimchen ist ganz nahe zu John getreten und weist gleichfalls graziös auf das Nest. In der Mitte erblickt man ein etwa dreijähriges Kind, ein Posthorn blasend, mit einem Fuhrmannskittel angethan, mit der andern Hand ein Holzwägelchen mit hölzernem Pferd nachziehend (der künftige John junior). Eine Gruppe von Heimchen (Elfen) behütet zu den Füssen das Kind.*)

CHOR (*Hier entfaltet sich der Rosenstrauch langsam zum Neste*)]
Zum Tanz! zum Tanz!
Es glitzert der Flor,
Im flüchtigen Kranz,
Schlingt sich der Chor!

Wir wissen von Allen,
Die uns gefallen,
Wir neigen uns mild –
Wir zeigen das Bild!

Aus dem Rosenstrauch
Weht lebend'ger Hauch!
[(*Das Kind wird nach und nach sichtbar.*)]
Treuer Liebe Pfand
Spendet Gottes Hand.

Träumer schau' – und glaube!
[(*Das Kind hier vollsichtbar*)]
(*Der Vorhang fällt*)

ENDE DER II. ABTEILUNG.

[VORSPIEL]

III. ABTEILUNG.
Wohnstube in John's Hause

[(*wie in der ersten Abteilung. Morgenzeit.*)
(*Dot will May, die im Brautkleide ist, eben den Myrthenkranz aufsetzen, May nimmt ihr den Kranz sanft aus der Hand.*)]

1. SCENE.

DOT
Nur nicht gar so traurig! Wirst ja die reichste
Frau im Dorf – und das ist auch etwas werth!
Nimm's von der leichten Seite, Kind! –

MAY [(*den Kranz in Händen*)]
Die Stunde naht, die Glocke tönt von ferne!
Wie trüg' ich ach, dies Kränzlein gern,
Wär es erblüht in Liebessehnen!

O Myrthe, Myrthe, dufte nicht.
Des Liebsten Hand Dich nimmer bricht!
Wirst welken unter Thränen!

[wirst welken unter Thränen!
(May sinkt von tiefer Bewegung ergriffen auf einen Stuhl und bedeckt ihr Antlitz mit beiden Händen. Dann verbirgt sie das Haupt schluchzend in die verschränkten Arme auf den Tisch und verleibt so. May dreht somit der Thüre rechts den Rücken zu.)
(*Dot setzt ihr inzwischen das Kränzchen auf.*)]

EDUARD [(*Hinter der Scene rechts*)]
Hollah, es klingt ein Seemannslied,
Ein Lied von salz'ger Fluth!
Die Segel auf! Es schießt dahin
Mein Schiff, so schnell und gut!
[(*Dot macht Eduard durch die offene Thüre ein aufmunterndes Zeichen, dass nun der Augenblick gekommen sei.*)]

DOT [(*zu May, die in ihre früheren Stellung verleibt.*)]
Hör' nur wie hübsch der fremde Seemann singt!
[(*schelmisch*)]
So alt er ist, doch frisch die Stimme klingt!

DOT [(*für sich*)]
Ich drücke mich –
Die brauchen keinen Dritten!
Muß meinen John
Jetzt um Vergebung bitten!
(*Ab.*)

EDUARD [(*noch hinter der Scene*) (*heraustretend*)]
Hollah, es klingt ein Seemannslied,
Ein Lied von salz'ger Fluth!
Die Segel auf! Es schießt dahin
Mein Schiff, so schnell und gut!

Mein Liebchen ist die blaue See,
Der hab' ich mich vertraut!
Wir haben uns ein leichtes Nest
Auf schwankem Grund gebaut!

Sie weiß der Lieder wunderviel
Hat Augen himmelblau,
Es flüstert, rauscht und schäumt am Kiel,
Es pfeift der Sturm im Tau!

Und muß ich sterben eines Tag's,
Ist einsam nicht mein Grab!
Denn mich umschlingt die treue See,
Ihr Arm zieht mich hinab!

Mein Liebchen ist der blaue See!
Ihr hab' ich mich vertraut!
[(*immer mit Beziehung auf May*)]
Hab' lieber auf das Wellenspiel,
Als auf ein Weib gebaut!
[(*Wendet sich gegen den Ausgang, an der Thüre bleibt er jedoch lauschend stehen.*)]

MAY (*ergriffen*)
Ein wundersames Lied

Voll bitt'rem Spott und tiefem Weh'!
Es füllt so ahnungsvoll mein Herz
Und hebt mich himmelwärts!
[(*In steigender Erregung*)]
Verathen ihn! Nein – nimmermehr!
[(*Reißt sich den Kranz vom Haupte*, *erhebt sich in höchster Ergriffenheit*.)]
Hinweg! Du eitler Tand!
[verrathen ihn, nein, nimmermehr!
Hinweg, du eitler Tand!]
Mich schreckt nicht Noth,
Mich schreckt nicht Zwang!
Will harren Dein
Mein Lebe lang!
Dein bin ich, Eduard, nur Dein!
Will keines Andern Gattin sein! –
[(*Eduard*, *der ihren Worten mit leidenschaftlichem Spiele gefolgt ist*, *wirft Bart und Perrücke fort und breit die Arme aus*.)]

2. SCENE.
(Eduard. May.)

EDUARD
– – – Geliebte! – –

MAY
– – Eduard – – Du – – [(*gehaucht*)] Du!

EDUARD
Ich bin von Gott gesandt
Zu rechter Zeit!
An meine Brust
Du meine Seligkeit!
[(*Stürmische Umarmung*)]

DUETT.
(Eduard. May.)

BEIDE
O sprich Geliebter/Geliebte, liebst Du mich?
O sag' es immer – immer!
Dies eine Wort, so inniglich
Sei unser's Leben Schimmer!

O Seligkeit des Wiederseh'ns,
Du schönste aller Stunden,
Wenn sich nach langer Trennung Qual
Zwei Liebende gefunden!

Heiter lächelt uns der Tag,
Tausend Blumen blüh'n,
Liebe sei des Lebenslauf,
Soll im Herzen glüh'n!

MAY [(*in Extase*)
Ach! mein theurer Eduard!
Heiter lächelt uns der Tag

EDUARD
Heiter, heiter lächelt uns der Tag,
tausend Blumen blühen,
Liebe sei des Lebens Lauf,
soll im Herzen glüh'n!

MAY
Liebe sei des Lebens Lauf,
soll im Herzen glühen,
alles Leid vorbei, du bist mein.
Der Trennung Schmerz vorüber, du bist mein.
O blühe ew'ge Liebe!]
Und Tackleton, der alte Narr?

EDUARD
Ich spiel' ihm einen bösen Streich!
Sogleich!
Die Bursche ruf' ich aus dem Ort –
Und kommt er Dich zu holen,
So lassen sie ihn nicht mehr fort,
Bis – ich die Braut gestohlen!
(*Eduard und May ab*).
[(*Eduard durch die Mittelthüre*, *May links ins Nebenzimmer ab*.)
(*Tackleton tritt durch die Mittelthüre auf*, *einen mächtigen Blumenstrauß in der Hand*.)]

3. SCENE.
(Tackleton, dann Eduard und Chor.)

TACKLETON
(*tritt auf*)
Wenn einer geht auf Freiersfuß
Und ist ein Bischen alt,
Er sich gar zierlich zeigen muß,

Sonst bleibt das Weibchen kalt.
Der süßen Braut die Perlenschnur!
Ist das nicht fürstlich? sprecht!
(*zeigt eine Perlenschnur*)
So nebenbei erwähn' ich nur –
Die Dinger sind nicht echt!

Als Junggesell' lebt' ich, fürwahr
Zu schwer fiel mir die Wahl!
So überlegt' ich manches Jahr,
Vermied der Ehe Qual.
Doch schmücken Kinder meine Flur –
Ach, denkt von mir nicht schlecht!
(*zieht dabei eine Puppe aus der Rocktasche*)
So nebenbei erwähn' ich nur –
Die Dinger sind nicht echt!
[(*starrt vor sich hin*, *verwundert*, *als ob ihn das Gedächtnis verlassen hätte*)
(*Burschen von Eduard geführt*, *komme herein. Eduard bleibt etwas im Hintergrunde.*)]

Chor (*ein Theil der Bursche*)
[Tenöre (*treten auf*)
(*mit Kratzfüssen*)]
Guten Morgen, Herr Tackleton!
Habt uns geladen – da sind wir schon!
Gar gern als Eure Gäste
Zum heutigen Hochzeitsfeste!

Tackleton
Ich Euch geladen? Was fällt Euch ein?
Scheint mir Alle betrunken zu sein!

Chor (*andere Bursche*)
Guten Morgen, Herr Tackleton!
Habt uns geladen – da sind wir schon
Gar gern als Eure Gäste
Zum heutigen Hochzeitsfeste!

Chor (*Mädchen*)
[Sopran, Alt]
Guten Morgen, Herr Tackleton!
Habt uns geladen – da sind wir schon
Gar gern als Eure Gäste
Zum heutigen Hochzeitsfeste!

Alle
Wie schön Ihr seid
Und wie manierlich,
Das reiche Kleid
Läßt Euch so zierlich!
Fürwahr, das ist ein Freiersmann,
Wie man nicht täglich finden kann.
[Juchhe!]

Tackleton
Ihr Tagediebe, Ihr frechen Lassen – –
Hinaus mit Euch! Das blöde Gaffen!

Chor
Nichts für ungut, Euer Gnaden, –
(*zeigend auf Eduard*)
Der hat 's uns gesagt,
Den müßt Ihr fragen!

Tackleton [(*Muster Eduard*)]
Der da? (*für sich*) Ich kenn' ihn nicht –
Doch scheint mir bekannt sein Angesicht!
(*zu Eduard*)
Du Erzlump, Narr, Du frecher Geselle!
Sieh' zu, ich prügle Dich auf der Stelle!
[(*Erhebt die Hand*, *während Eduard ruhig die Arme kreuzt*)]

Chor
Doch gebet Acht!
Das macht Euch Kummer

[Tenöre, Bässe
Guten Morgen, Herr Tackleton,
habt uns geladen, da sind wir schon!

Tackleton.
Ich Euch geladen?
Was fällt Euch ein, scheint mir
Alle betrunken zu sein.

(*Mädchen treten auf*, *immer vor die Andern tretend*)]

Der schwache Bursch'
Heißt – Eduard Plummer!

TACKLETON
Der Habenichts und Schwadroneur!
Den bringt der Satan just daher!
(*für sich*)
Was thut 's? Mir kann 's nicht schaden
Hab' vor der Thüre schon den Wagen!
[(*May tritt bräutlich geschmückt, von Kranz-Brautjungfern gefolgt, aus der Thüre links.*)]

4. SCENE.
(Vorige. May Kranzeljungfern.)

TACKLETON
Ach Jungfer May,
Mein süßes Bräutchen,
Kommt rasch zur Kirche,
Schönes Täubchen!
[(*er breite die Arme aus, May lacht und schlüpft unter seinen Arm durch zu Eduard*)]

MAY
Halt mich nur, Herr Bräutigam –
Wer mich faßt, der wird mein Mann!

EDUARD
Schön Dank Herr Bräutigam
Für Euren Wagen!
Der soll uns schnell
Zur Kirche tragen!
(*läuft mit May ab*).

[(*Tackleton will ihnen nach. Die Bursche umringen ihn. Einige halten ihn fest.*)]

CHOR
Hurrah, Herr Bräutigam,
Kennt doch die Sitten?
Seid Ihr ein Ehrenmann,
Ach, laßt Euch bitten!
Zahlt erst ein Fäßchen Wein
Gleich auf der Stelle!
Dann soll Euch offen steh'n
Thüre und Schwelle!
Heißa, heißa – ßa – ßa – lustig gesprungen!
Erst wird der Fuchs geprellt,
Dann wird gesungen!
Hurrah, Herr Tackleton,
Seht, das ist Liebeslohn!

TACKLETON
Gebt Raum . . . macht Platz . . .
Zum Teufel!

DIE MÄDCHEN
[(*Sie bilden tanzend, abwechselnd Kreise um Tackleton.*)]
Lauft nur, lauft!
Ihr holt sie ein,
Lauft nur
Hinter'm Wagen d'rein!
Wird 's zu spät so tröstet Euch,
Findet eine And're gleich!
Nehmt Euch doch die alte Ann',
Seht, da paßt die Frau zum Mann!
[Lauft nur, lauft, Uhr holt sie ein,
lauft nur hinter'm Wagen drein,
wird's zu spät, so tröstet Euch,
findet eine And're gleich!
Nehmt Euch doch die alte Ann',
seht, da passt die Frau zum Mann!
(Immer mehr gegen Tackleton geschlossen heranrückend)
(*So nahe wie möglich, zu Tackleton*)
Bäh!
Lauf nur, Ihr holt sie ein!
Lauft nur hinter'm Wagen d'rein!
(*etc.*)

(*Burschen und Mädel haben sich die Hände gereicht und bilden tanzend einen großen Kreis um Tackleton*)
[CHORUS
Ra la la la la la la! Ra la la la la la la (*etc.*)

(Allgemeines Gelächter. Sie bilden Spalier und lassen den wüthenden Tackleton hinaus. Alle rasch ab.)
(Die Bühne bleibt leer.)
(*John und Dot treten durch die Mittelthüre auf. John noch etwas verderesslich.*)]

ALLE
Heißa, heißa – ßa – ßa –
Lustig gesprungen,

Erst wird der Fuchs geprellt,
Dann wird gesungen!
(*Alle rasch ab*).

5. SCENE.
(John. Dot.)

DOT
Nein, John, das war nicht schön von Dir,
Dein Dotchen für so schlecht zu halten!
Schön Dank! ist das Vertrauen zu mir?
[(*John mit dem Ellbogen stoßend*)]
Und noch dazu mit einem – Alten!

JOHN
Nein, Dot, das war nicht schön gemacht!
Man treibt kein Spiel mit solchen Dingen!
Nein Dot, das war nicht schön gemacht
Hab' eine böse Nacht durchwacht!
[(*halblaut*)]
Das Heimchen weiß davon zu singen!

DOT
Auch galt es ein Geheimnis zu bewahren,
Doch seid ihr Männer viel zu plump,
Ein liebend Paar zu schützen vor Gefahren,
Mit feinem Sinn erspäh'n die richt'ge Stund'!

Eduard hat seine May gefunden!
Zwei treue Herzen sind vereint,
Herr Tackleton mag nun begreifen,
Daß Alt und Jung sich nimmer eint!

JOHN [(*ärgerlich*)]
Und immer alt und jung
Und jung und alt!
Nun hab' ich satt
Das ewige Vergleichen!
Die halben Reden
Und geheimen Zeichen,
Das Nicken, Zwinkern,
Höhnisch Blicken,
Wenn man von Dem
Und Jenem spricht!
Das heimlich Seufzen
Von dem Altersunterschied,
[(*Er geht brummig auf und ab.*)]
Und von der Nachbarin
Das alte Lied:
»Ja, die hat 's gut –
– der reiche Kindersegen!
der Jahr für Jahr sich
Schier unendlich mehrt – «
Und wir?! –.
Der Teufel hole diese Reden!
So wird das Glück
In Mißmuth mir verkehrt!

DOT
Seht doch den bösen Mann,
Nun fängt er gar zu fluchen an!
Und Dir zum Trotze ich es sag',
[(*zurückhaltend*)]
Daß ich noch ein Geheimnis hab! –

JOHN [(*zornig*)]
– und hundert noch dazu!
Doch laß mich hübsch damit in Ruh'!
[(*John wirft alles, Puppen und Strauß von Tackleton, zornig weg von Stuhl und Tisch und setzt sich.*)]

DOT
Wenn ein Quellchen flink
Aus dem Fels entspringt,
Und in dunkler Nacht
Dir ein Sterlein lacht?
Wenn am Rosenstrauch
Zarte Knospen steh'n
Und im Frühlingshauch
Sproßt das junge Grün,
Wenn im Schwalbennest
Kleine Schnäbel schrei'n,
Und der Storch am Dach
Steht auf Einem Bein?
Männchen, Männchen, rath',
Was mag das wohl sein?
[(John, indem es zu dämmern beginnt, verräth seine Bewegung doch nicht zu heftig. Dot während dieses Zwischenspiels, etwas abgewendet von John, wirft zeitweilig schelmische oder verschämte Blick auf ihn.)

DOT (*Nahe zu John tretend, sehr zart und ruhig*)]
Ein Geheimnis, wundersüß,
Wohnt in meiner Brust,

Ahn' es selber leise nur,
Bin mir 's kaum bewußt!

[(*Von Glücksempfindung überströmt, bricht sie in Thränen aus, und bedeckt ihre Augen.*)]

JOHN
Mein süßes Weib!
[(*Umarmt sie stürmisch*)]
Wie bin ich hoch beglückt!

DOT
– mein John – mein lieber, guter Mann –
[(*Er hält sie umschlungen*)]
(*Das Heimchen meldet sich*)

JOHN
Da singt es wieder! – – heute Nacht
Hat es mir Alles hinterbracht
Nun bleiben wir in uns'rem Stübchen,
Und lauschen seinem kleinen Liedchen!

[(*John zieht Dot sanft zur Bank* (*links*) *und lässt sich mit ihr nieder, sie an seine Brust gelehnt.*) (*Das Heimchen schlüpft hinter dem Herde hervor in den Vordergrund.*)]

6. SCENE.
(Vorige. Das Heimchen.)

DAS HEIMCHEN

Der gold'ne Mittagssonnenschein
Ist glühend ausgebreitet!
Ein heißes Zittern füllt den Hain,
Zur Ruh der Schatten leitet.
[(*Gegen John und Dot gewendet*)]
's ist Sonntagsruh'!
Da gibt 's nichts zu versäumen!
Ihr dürfet traulich Arm in Arm
Ein Stündchen wohl verträumen!
[(*Das Heimchen tritt etwas zur Seite rechts im Vordergrunde*)]

JOHN, DOT
//Wie seltsam, Dot!
//Wie seltsam, John!
Der leise Ton umfängt mich immer enger
An Deiner Brust, geliebter // Mann
An Deiner Brust, geliebtes // Weib
Laß ruhen mich in Frieden!
Ein süß'res Plätzchen gibt es nicht
Auf dieser Welt hienieden!

[(*Allmählich sich verdichtende dunkle Schleier, die später im hellstern Sonnengold leuchten, verhüllen die Scene bis in die erste Coulisse so dass am Schlusse des Chores auch die Gestalten des John und Dot dem Zuschauer vollständig entrückt sind.*)]

ELFENCHOR (*unsichtbar*) [(*hinter des Scene*)]
Die Sonne brennt,
Schwül wird der Tag,
Der Mittagszauber wirkt!
Es schweigen Wald und Wiesenhag
Und nur das Heimchen zirpt!

DAS HEIMCHEN
[(*ganz vorne, gegen das Publikum gewendet*)]
Mein Lied ist aus! Der letzte Ton
Vereint in einem Bilde zart:
Frau Dot und ihren braven John,
Jung=May und Eduard.

Ein Märchen war das Ganze!
Im Mondenschein ward es gewebt,
Verfliegt im Morgenglanze.
Ein Märchen war 's von Menschenglück,
Von Treue und junger Liebe!

[(*Hier beginnen die sonnendurchglühten Schleier sich allmählich langsam zu heben; der Hintergrund hat sich völlig entwölkt und zeigt in einem von dem Heimchen gehaltenen Feldblumenrahmen eine stumme Gruppe.*)]

7. SCENE.
LEBENDES BILD.

[(*John und Dot, an seine Brust gelehnt, in traulichem Vereine auf einer Bank vor ihrem Hause sitzend. May, mit dankbarem Blicke mit beiden Händen Dot die Hand drückend. Eduard mit der rechten May leicht umhalsend.*)]

ELFENCHOR
[(*wie aus der Ferne*)]
Ein Märchen war 's von Menschenglück!
[(*Hier wird das Bild voll sichtbar*)]
Von Treue und junger Liebe!

[(*Vorhang langsam*)]
(Der Vorhang fällt).

ENDE.

THE CRICKET ON THE HEARTH*

opera in 3 Acts
by Julian Sturgis
Music by Alexander C. Mackenzie (op. 62)

CHARACTERS

Dot	Mezzo soprano
Bertha	Soprano
May	Soprano
The Cricket Fairy	Soprano
Tilly Slowboy	Soprano
Edward	Tenor
John	Baritone
Caleb	Baritone
Tackleton	Baritone
[Cake boy	Silent role]

ACT I

Scene. *The Carrier's parlour. Evening. Firelight only. Plain old-fashioned furniture. An old gun hangs over the chimney-piece. An old-fashioned clock. A baby's cot is near the fire. The stage appears empty and rather dark. Tilly is in a corner but unseen – or barely visible. Fairies are heard singing.*

---

* The main source for the text is the typescript libretto with handwritten comments by Sturgis and Mackenzie held in the manuscript collection of the Royal Academy of Music, London as MS 1149. It is reproduced here with kind permission of the Royal Academy of Music. Reference has also been made to MS 1147, other typescript copies of the libretto in the reference collection of the RAM Library, and the vocal score published by Bosworth & Co. in 1901.
Stage directions appear in italics; editorial additions appear in square brackets [ ]. (Trascrizione curata da Duncan Barker, N.d.R.).

[No. 1 Introduction]

FAIRIES
We be silver-footed fays,
Minions of the silver Moon:
With galliards and with roundelays
We fleet the hours too soon.
When in gold and fading rose
The brief days close,
Then do we find delight
In the silver silent night.

(*Fairy-Cricket appears in the firelight of the hearth*)

FAIRY-CRICKET
What brings you hither,
Far from fount and fairy glen,
And the charm of woodland weather
To the wintry roofs of men?

FAIRIES (*without*)
Something that was never found
In the glen's enchanted ground,
Elfin brook or lawn or tree –
What brings you hither?
The call of strange humanity.
Does all go well with Dot, the carrier's wife?

FAIRY CRICKET
All's well, all's well! –

FAIRIES (*without*)
All's well with faithful womanhood.

(*Fairy Cricket vanishes. Enter Dot with a kettle, very brisk and lively. She puts the kettle on the fire. She lights a candle and stirs the fire. The stage grows bright. She puts tea-things etc., on the table.*)

DOT
[(*spoken*)] There! There's the tea-pot ready; and there's the old knuckle of ham; and there's the butter, and there's the old crusty loaf, and there's everything – all ready for my old John when he comes home. (She goes from the table to the cot and peeps in.)

My little bud is laid asleep
That shall a pretty flower be
With Springtide and the silly sheep
And lambs upon the lea.

[Lullaby]
When baby is a man, he'll ride
A horse that's black and bold;
High in the air he'll sit astride,
Like knight in ballad old.
Ah, lullaby,
Ah, lullaby,
My bud in sheath, my little lamb in fold!

If baby be a sailor brave
He'll dare the milk-white foam,
Or soldier lad, where banners wave -
In savage lands he'll roam.
Ah, well-a-day,
Ah, well-a-day,
My bud in sheath, my baby safe in home!

Some day, a gallant lover, he
Will love one maid alone;
And then a lonely place for me
Beside a cold hearth-stone
Ah, lullaby,
Ah, lullaby,
My bud in sheath, my baby all my own!

(*She stoops over the cot and kisses the baby. Then she looks about her, and presently calls.*) Tilly! (*Tilly comes out of the corner, staring at Dot.*) Tilly!

TILLY
Yes, Mum!

DOT
Mind the baby till I come back, and be very careful.

TILLY
Yes, Mum!

(*Exit Dot. Tilly makes clumsy movements to and from the cot.*)

And did it give its mother a cold hearth-stone, the precious? And did it ride a black cock-horse across the seas and floodses? And did it love its little wives, the pet and precious? (*A bustle is heard without. Tilly stands gaping at the door. Enter John. He shuts the door, stamps his feet and unwraps himself, helped by Tilly. Exit Tilly with coat, etc., etc.*)

[No. 2 The Carrier's Song]

JOHN

The stars above shine frosty bright,
Beneath the iron rings the road;
From dark to day, from day to night
I travel with my happy load:
I bring the furbelows and laces
And dainty caps for pretty faces,
A clouded cane for lady fine,
A chest of tea, a cask of wine;-
With a hey for the carrier's load
And a whip and away and a who-a!
And hey to be home from the life of the road
Like a dove to[1] the Ark of Noah!

And when the western sky grows red,
My thoughts run nimbly on before;
They know my little darling's tread,
And knock for entrance at her door:
The sweetest face of all the faces
Needs not their furbelows and laces;
I ask nor wine nor chest of tea
If my dear love will sup with me,
When I'm home with the carrier's load
And a whip and away and a who-a!
When I'm home with a hey for the life of the road,
Like a dove to the ark of Noah.

(*Enter Dot. She goes to John, who hugs her.*)

JOHN

Ah, Dot! My little woman!

DOT (*Pouting*)

I wish you wouldn't call me Dot. It's such a silly little name.

JOHN

And what are you but a Dot? Eh? (*He hugs her. She frees herself and putting her finger to her lip leads him to the cot. He stoops over it, peeping in.*)

DOT

Ain't he beautiful, John? Don't he look precious in his sleep?

JOHN

Very precious, very much so. He generally is asleep, ain't he? (*He looks down on him, smiling, wondering.*)

---

1 Vocal score has «from».

DOT
Good gracious, no! – John, you don't deserve to be a father.
(*He laughs, then stretches himself and yawns.*)
Oh, you poor old dear, you must be tired after your long day's work. There! Sit you down; and I'll wait upon you. (*She pushes him into his chair at the tea-table; he laughs and does not resist. She waits on him. After a minute he puts down his knife and fork.*)

JOHN
Mercy on me, Dot! – I've forgotten the old gentleman.

DOT (*Shocked*)
John! The old gentleman! (*she shakes a finger at him.*)

JOHN (*rising*)
Not *him*. It's the old gentleman I picked up on the road. He was to be left till called for. And now I've been and left him sitting in the cart. I must fetch him in. (*Exit. Dot is busy laying another place.*)

(*John returns bringing in the Stranger, who bows stiffly to Dot, opens a camp-stool and sits.*) There! That's the way I found him, sitting by the road-side. I pulls up; and «Carriage paid», says he; and he gives me eighteen-pence. Then in he climbs; and here he is; and a rum 'un he looks.

DOT (*rebuking*)
Oh John! Won't you have some tea, Sir? (*to the Stranger*)

JOHN (*laughing*)
It's no use talking to him. He's deaf. You've got to bellow.

STRANGER (*to John*)
Your daughter, my good friend?

JOHN (*loudly*)
Wife.

STRANGER
Niece?

JOHN (*shouting*)
Wife.

STRANGER
Ah! Surely very young.

(*John's smiling face clouds; he looks uneasily at Dot. She is inviting the Stranger in dumb show to the table; he courteously shakes his head. John shakes himself, as if to cast off uneasy thoughts.*)

JOHN
Well, I must go to the stable and see everything in order for the night; and then I'll bring in the small parcels here to you, and you shall help me sort 'em.

(*Exit. As soon as the door is shut, the Stranger jumps up, runs to the door and locks it. Dot stands looking with dumb amazement. The Stranger turns from the door to face her, pulls off his wig and spectacles, laughing. She gives a slight cry, but can't speak for wonder.*)

STRANGER
Don't you know me, Dot? Do you know this then?

[No. 3 Ballad: *Hawthorn of the May*]

They talk of orchid plants that glow
Beyond the Western sea
And garlands swinging to and fro
From giant tree to tree;
But of all the glories of the spring
That deck her mantle gay,
The sweetest bloom of all I sing
Is hawthorn of the May.

[spoken] Don't you remember, Dot? And this to end it!

In far Pacific isle a maid
May wreathe her dusky hair
Or hang her hammock in the shade
And sway in scented air:
But of all the girls that up and down
Go laughing all the day,
The sweetest girl of English town
Is my own maiden May.

DOT (*who has been staring, dumb and motionless, now speaks slowly, still in amazement.*)
Edward Plummer! Edward! Ned!

EDWARD
Edward Plummer! Edward! Ned – at your service. (*He bows low, laughing.*)

DOT
The boy from the Golden South Americas!

EDWARD
From the Golden South Americas.

DOT
Ned, I can't believe it – are you real?

EDWARD
Am I real! (*he kisses her*) Is that real?

DOT
Ned!

EDWARD
Oh, I forgot. We are on our dignity now. A married woman. (*he bows low*)

DOT
Oh, Ned, don't be silly; and oh, Ned, do tell me what it all means; and oh, Ned, why, why are you disguised?

EDWARD
Why not?

DOT (*very solemn*)
Ned, you haven't done anything very, very wicked?

EDWARD
No, I haven't done anything very wicked. Look here, Dot, I've come back from South America alive and well –

DOT
Alive? Are you *sure*?

EDWARD
Quite sure, thank you! I come back from South America with money in my purse and love in my heart; and the first thing I hear on the quay is that May Fielding, my May, for whom I made rhymes, is going to be married, and to be married to old Tackleton of all men, to old Gruff and Tackleton, the toy-merchant. So I pop on these (*showing beard and glasses*) and here I am; and here I stay, a deaf old man, till I see for myself if my girl is true or false to me.

DOT (*excited*)
Oh, she is true, or she will be true, or she shall be true; but oh, Ned, don't you see that you were dead and she was poor, poor dear, and that horrid old Tackleton is rich and so – and so –

EDWARD
And so she is going to marry him.

DOT
No! (*with decision*)

EDWARD
No?

DOT
We'll save her. She loves you Ned; she has always loved you; and now that you are alive – for you *are* alive?

EDWARD
Yes, I'm alive; and we will save her, Dot.

DOT
Oh, I am so happy! And think of your father, Ned, - of dear old Caleb Plummer, and of your poor blind sister Bertha!

EDWARD
Yes, thank God, there's a good time coming for them. But, Dot, you must not say a word to them or to anyone, till I give you leave. You won't betray me, Dot?

DOT
I'll tell nobody but John.

EDWARD (*firmly*)
You mustn't tell John.

DOT
Oh!

EDWARD
He couldn't keep a secret in a deaf and dumb Hospital.

DOT (*distressed*)
But I've never had a secret from John.

EDWARD
For my sake, Dot! For May's sake. Promise me, Dot, promise!

DOT
I promise. – Hark! Is that John?

(*Edward pops on his wig and glasses and sits stiffly as before. John shakes the door. Dot remembering runs and opens it. Enter John with arms full of parcels.*)

JOHN
The door was locked. (*He looks at her*, *surprised*, *puzzled.*)

DOT (*troubled*)
Yes, John, yes; it was baby –

JOHN
The baby locked the door?

DOT (*as she takes parcels from him*)

No, of course, not, John. The baby? The idea! You silly old John! It was the draught. It would blow open and I was afraid for baby and so I – I just locked it John.

JOHN (*still puzzled*)

I never knew that door blow open.

(*He goes to examine the door, and is stooping when the door opens, and Caleb coming quickly in nearly falls over him. John catches him and sets him firmly on his feet.*)

Caleb Plummer! You violent unruly fellow, what do you come knocking me down for? I am a peaceable man and unoffending.

(*Caleb stands smiling in a deprecating manner. He looks chilly, forlorn and weak.*)

CALEB

I humbly beg your pardon, John; and good evening to you, John (*He makes a little bow to John, then turning bows to Dot, and lastly to Edward.*) Good evening, John! Good evening, Mum! Good evening, Unbeknown!

(*Dot looks kindly from Edward to Caleb and goes and shakes hands warmly with Caleb. Edward continues to look fixedly at him through his glasses. John is searching among the parcels*)

JOHN

Here you are, Caleb! (*He hands him a small box, which Caleb examines helplessly.*)

CALEB (*reading*)

«Caleb Plummer – with cash.» I don't think this can be for me, John – with *cash*. It can't be me with *cash*.

JOHN (*reading*)

«With *care*.»

CALEB

Oh, to be sure. With *care*. Yes, it may be for me with care. It might have been with cash, if my boy in the Golden South Americas had lived.

(*Edward makes a sudden movement.*)

I beg your pardon, Unbeknown?

JOHN

It's no good, Caleb. You couldn't bellow loud enough. He's as deaf as Charity.

CALEB

Oh, but I've got my voice still, though it's not so strong as it was before my boy went to the Golden South Americas. But still I've got my voice. (*sings snatch of "For 'tis money makes the music of the day" his voice breaks*) I humbly beg your pardon, gentlemen all. I'll try again.

No. 4 Song. Caleb[2].

'Tis money makes the mare to go:
But, if the cash go faster,
Then nimble care pops up, you know,
And rides behind the master.
If I were rich in honest store
And free from all vexation,
I'd sit at ease upon the shore,
And talk about the nation.
For 'tis money makes the music of the day,
And the leisure and the pleasure of the play:
You must make a little money,
As a bee that's after honey,
You must make your little harvest while you may.

I'd seize the happy hour that goes
And pick the winkle gaily,
Polonies prime and pettitoes
Should be my portion daily:
The jug of ale, or pint of wine
Should furnish forth my table,
And I would have a friend to dine
Whenever he was able.
For 'tis money makes the music of the day,
And the leisure and the pleasure of the play:
You must make a little money
For it's anything but funny
To be left without a penny for your pay[3].

And I would have a little gig
To save the wear of leather,
And in a little garden dig
When it was pleasant weather:
But if it rained, I'd seek repose
And placid meditations

---

2 Originally, Sturgis wrote an alternative set of verses for Caleb's song here which appears in the typescript libretto RAM MS 1149 («A man of old, as I've heard tell / Would pipe o'er hill and hollow»). This was crossed out by Mackenzie and a rough version of an alternative song provided («'Tis money makes the mare to go»). This second song was incorporated into later versions of the libretto, namely MS 1247 and other copies held in the general collection of the RAM Library.

3 Alternative text published in vocal score:
Though you won't be greedy, Sonny
You must make a little money,
Or you'll find but little comfort on your way.

And sit with spectacles on nose
And con the last "quotations".
For 'tis money makes the music of the day
And the leisure and the pleasure and the play:
Though you won't be greedy, sonny,
You must store a little money,
Or you'll find but little comfort on your way.

(*He begins to dance feebly. John and Dot applaud. Caleb stops, panting. His eyes go back to the box; he shakes his head sadly.*)

Yes; yes; these are doll's eyes for my poor Bertha, for my poor blind girl's work. I wish it was her sight in a box, John.

JOHN
And so do I, Caleb, with all my heart. –

CALEB
Thank-ye, kindly John! To think that she should never see the dolls she makes, and they all staring at her all day long! Ah, what a doll your sweet wife would make! And Unbeknown would make a beautiful nut-cracker with the top of his head opening on a hinge – no offence I humbly hope. What's the damage, John?

JOHN
I'll damage you, if you ask, Caleb.

CALEB
Thank-ye kindly, John! – And there was something else I had to fetch. My head ain't what it was before my boy went away to the Golden South Americas. I know I had something to fetch; for it was for my maser – for Mr Tackleton. And he was to meet me here, I think.

JOHN (*searching*)
For old Tackleton? (*He pulls out a large round box*) Here it is sure enough. Why, whatever is it?

DOT
Heart alive, John! Why, it is – it must be – (*She stops in wonder*)

JOHN
What?

DOT
A wedding-cake!! –
(*They all gather round it with curiosity. Edward comes forward and looks at it. Enter Tackleton.*)

TACKLETON
John Peerybingle, how are you? And how's your pretty wife?
(*Dot takes no notice of him.*)
She grows prettier every day, and younger – and *younger* – that's the devil of it – *younger*. – What are you all gaping at?

JOHN
It's something for you, Mr Tackleton.

TACKLETON
Well, it won't bite you, I suppose.

JOHN
Bite us! No, it looks more like being bitten.
(*He laughs loudly at his own joke.*)

TACKLETON
What it is?

DOT (*very gravely*)
A wedding cake!

TACKLETON (*laughing*)
My wedding-cake! (*to Dot*) You wouldn't believe it, eh?

DOT (*drily*)
I've got myself to believe it somehow.

TACKLETON
After a hard struggle?

DOT
Very.

EDWARD (*to Tackleton*)
For your son's wedding, Sir? (*he points to cake.*)

TACKLETON
For me.

EDWARD
Eh? For your daughter's wedding?

JOHN
He's deaf, Mr Tackleton. You must bellow.

TACKLETON (*shouting*)
For *my* wedding! For *me*!

EDWARD (*with assumed wonder*)
Oh! Are *you* going to be married? You?

TACKLETON
In three days.
(*Edward bows in silence and goes back to his seat. A pause, in which the cricket is heard*)
Why don't you kill that cricket?

JOHN
You kill your crickets, eh?

TACKLETON
Scrunch 'em, scrunch 'em.

No. 5. Song, Tackleton.

I am not superstitious, I,
Nor care a jot for Fortune's wheel,
And if a cricket I espy,
I scrunch him with my heel.

The little beast offends my ear;
And, since I know that he can feel,
I love to step on tiptoe near
And scrunch him with my heel.
That's what I do to crickets –
I scrunch 'em with my heel.

I walk with all the care I may
And do not step on orange-peel;
But, if a man be in my way,
I scrunch him with my heel.
A wise self-help is all my plan[4]
And certain gain has all my zeal:
And so I step upon the man,
And scrunch him with my heel.
That's what I do with rivals:
I scrunch 'em with my heel.

(*He dances fantastically as if in pursuit of crickets. Dot and John regard him with disfavour, and Caleb with timid expostulation. He draws John aside.*)

---

4 MS 1249 has a shortened version of this verse as follows:
A wise self-help is all my plan
And so I step upon the man
And scrunch him with my heel.
Opposite the typescript version above, Sturgis has handwritten the verses which were incorporated into later librettos and the vocal score.

I say, John – you and I are in the same boat. Eh? Eh?
(*He digs him in the side.*)

JOHN (*annoyed*)
What do you mean?

TACKLETON
Look there! (*He points at Dot who is lost in thought.*) What's she thinking about? Eh? Is she thinking of honouring and obeying? Honouring and obeying is enough for old flints like you and me. Of course there is not any *love* between you and her. What do *you* think[?] Eh?

JOHN
I think I should chuck any man out of the window who said there warnt.

TACKLETON
(*moving nimbly aside*) Ah! Exactly! Goodbye! – Here, you, Caleb!

CALEB (with a start)
Ah!

TACKLETON
Come along and be extremely careful of that interesting cake! You will find it heavy. All sugar outside, but heavy as lead within. It is like marriage. (*Exit*)
(*Caleb looks doubtfully at the cake-box, walks round it, lifts it with difficulty, and with difficulty balances it on his head. He smiles feebly round at his achievement. John pats him on the back, nearly upsets him, but sets him right again.*)

CALEB (*bowing with the box on his head*)
Good-evening, Dot! Good-evening, John! Good evening, Unbeknown! (*Exit*)
(*Edward turns, courteous and smiling, to John and Dot.*)

No. 6 FINALE

EDWARD
I am a parcel; but you see
That nobody has called for me:
So I am left, and must entreat
Your roof as shelter from the street.

(*John rubs his head in perplexity, but Dot pushes him aside and answers for him eagerly.*)

DOT
Yes, yes – we beg that you will stay
Till your friends come, whene'er they may:
Of all good things my man loves best
Beneath his roof a kindly guest.

(*She takes up a candle and holds open the door. Edward is going but pauses and turns.*)

This way, this way! I'll light you to your room.

EDWARD
Peace to this house till dawn dispel the gloom!
Good night, and happy dreams attend
The folks that travellers befriend.
And may their day with joy begin
When morning light comes softly in!

DOT and JOHN
Good night, fair dreams and happy rest,
Health, peace and honour to our guest,
Good night till morning come again
To light the drowsy window-pane!

DOT (*at the door*)
This way, this way!

EDWARD
Goodnight, good friends again!

JOHN
Good night!
(*Exeunt Dot and Edward. John left alone, stands thinking gravely.*)

JOHN
What ails my little wife tonight?
Her words run wild, her eyes are bright. –
A child she is, a child in years,
And I perchance was wrong that day
To bring to woman's cares and fears
A child from childhood's play.

I doubt I am too old for my young wife,
My little wife who is so dear to me;
I doubt I should have borne my lonely life
And left her to her fancies fancy-free:
And yet I cannot bear to think 'tis so,
For all our lives together must we go.

(*Enter Dot. She has left the candle and now comes softly to John in the fire-light. She pushes him to his easy-chair.*)

DOT
Now, John, be good and sit you there
In comfort in your old armchair:
And I my man will wait upon
As when you came a-courting, John.
(*She goes to the mantelpiece for his pipe and matches.*)

JOHN (*in his chair*)
And I obeyed you then I vow
My little Dot, as I do now:
Small though you were, you had the art
To sway a stupid giant's heart.
Sit you beside me, little Dot!
(*Dot puts the pipe in his mouth and lights it. Then she fetches a little stool and sits by his knee.*)

DOT
Aye – always till you love me not.
Hush! Do you hear the Cricket?
Hush!

(*They listen; the chirp of the cricket is heard*)

The first time that I heard the tiny voice
Was on the night you brought me home a bride;
And I was frightened for your foolish choice
Of such a child to journey at your side:
And then I heard that voice so small and clear
That said you would be kind and gentle, dear.

JOHN (*removing his pipe*)
When you lay ill before the baby came,
And I sat here, and full of fears was I,
That little voice before the dancing flame
Chirped till I thought I heard our baby cry:
It seemed to make me sure you would not go
And leave me all alone who loved you so.

DOT
I think it is the fairy of our home.

JOHN
May they be kindly then, if fairies come!
Fairy folk, as I've heard tell,
Mid the homes of men may dwell;
But we are too dull of ear
Their fine melodies to hear.
If unseen they near us move,
May they bring us peace and love!

DOT
If our cricket here might stand
Guest from far-off fairyland,
I would pray that she might be
Kind to my good man and me.
Guarding us from woe and fear
Till the happy day appear.

FAIRIES (without)

Peace and rest to all the house,
Rest and peace to weary head!
May no evil dreams arouse
Happy sleeper from his bed!
Hither, thither, swift we move
Weaving spells of peace and love.

ACT II

Scene. (*Home of Caleb Plummer. A dilapidated room: through a window at the back is seen a warehouse. Caleb and Bertha are at work. Around them are many old-fashioned toys – among them a rabbit playing on a drum, a large Noah's Ark, a Jew's harp, pan-pipes, a fife, penny trumpets, a fluffy lamb, a lion and other beasts, and many dolls of various sorts. Caleb lifts and examines one toy after another. Bertha feels them delicately.*)

[No. 1 Toy Duet]

The martial drum goes rataplan
Beneath the rabbit's blows;
From Hebrew harp and pipe of Pan
Imperial music flows:
The drum goes rataplan,
To call you to the strife:
Squeak goes the pipe of Pan
And tootle-too the fife:
From clime to clime the Imperial music flows
And round the world the penny trumpet blows! –

From Noah's ark a fairy ear
The hum of many beasts may hear. –
Here is the small ingenious ant,
And here the monstrous elephant,
And each of these its trumpet-note can sound:
And here the scornful camel comes
Who knows the sound of British drums
That tap the world around.

Here is the lamb
Of Nottingham,
And here the modest lion goes:
Poor Wat the hare and Charles the Fox,
The good cat Balkins, and of cocks
The best that crows:
With cock-a-doo the Imperial music flows
And round the world the penny trumpet blows.

BERTHA
Behold the doll that I have dressed! (*She exhibits a wax doll in a fine costume of the period.*)

CALEB (*producing a composition doll of more modest attire*)
But mine's the best.

BERTHA (*laughing*)
No, mine's the best.
(*to her doll.*)
Good morning, lady, fine and fair,
Of rosy wax[5] and flaxen hair,
Your cold blue eyes and high propriety
Proclaim you of the best society.

CALEB *(to his doll)*
Good madam, though not waxen fine
Yet you shall be my Valentine:
Your solid middle-class position
Is patent from your composition.

CALEB & BERTHA (*catching up rag dolls*)
But O my friends, do not despise
Rag dolls of any sort or size!
Though common folk and free from vanity,
Remember they are still Humanity!

CALEB (*returning to his beasts*)
I do wish I could get a little closer to nature. I *should* like more difference in size between the ant and the elephant. Then look at this lamb! He *will* come out so fierce and the lion so meek. I can't get the real old British lion into him. Look at him, Bertha! He might be a member of the Peace Society.

BERTHA
You must not worry yourself, father. No one expects toys to be *exactly* true to Nature – not *exactly* true.

CALEB
Well, you see, Bertha, I am a bit of an artist. I can't help being a bit of an artist, Bertha. There's this horse now! That's as near to Nature as I can get for sixpence! (*he takes up a wooden-horse with round spots of colour*) I should like to get a little dearer to the true colour; but it can't be done for sixpence.

BERTHA
Yes, you *are* an artist, father, a real true happy artist. I love to think of you sitting there among the toys, you make so well, keen alert, with bright eyes, an artist to the tips of your fingers.

CALEB
Hullo! Hullo! I shall be vain presently.

---

5 'face' in vocal score.

BERTHA

I think you are vain already. (*She points at him, laughing.*) There you sit with your merry eye, your smiling face and your dark hair.
(*He looks ruefully at her.*)

There you sit in your easy old clothes, comfortable to work in. But I like best to think of you in your beautiful new great-coat.

CALEB (*cheerfully*)

Yes, yes, my new coat! (*He looks ruefully at the coat made from an old sack which hangs near him on a chair.*) It's too fine for me.

BERTHA

Nothing is too fine for you, father.

CALEB (*with gaiety*)

I'm half-ashamed to wear it though. When I hear the boys behind me say, 'Hullo! Here's a swell!' I don't know which way to look.

BERTHA

It's bright blue, isn't it, father?

CALEB

Yes, bright blue.

BERTHA

The colour which I can just remember in the blessed sky. A bright blue coat!

CALEB

Made loose to the figure!

BERTHA

Made loose to the figure! – Ah, what a lucky girl I am with such a father and such a home!

[No. 2 Blind Girl's Song][6]

CALEB (*looking about him*)

[*spoken*] It's not quite a palace – not quite a palace.

BERTHA

[*spoken*] Who wants a palace? It's just a neat, trim, tidy, cosy home. How I wish I could see it!

---

[6] Mackenzie has written in MS 1249 at this point 'No. 2 Melodrama' in editorial blue pencil.

CALEB (*sadly*)
[*spoken*] My poor dear! My poor dear!

BERTHA
[*spoken*] No, father! You mustn't be sorry for me.

CALEB
[*spoken*] My poor love, day and night are the same to you.

BERTHA
No, dear! 'Tis at night I see;
Night's the happy time for me:
When I lay me down to sleep
Into fairy land I peep.

Soft falls the rain at night
Laving the dusty land,
Cleansing from drought and blight,
Till the old earth dry as sand
Feels with deep joy as hidden fountains start,
The stirring at her heart.

Lean out into the night
When falls the cleansing rain;
The darkness with delight
Shall smooth thy face from pain,
With joy of the air and smell of the fertile earth
That brings the wheat to birth.

When morn at window pane[7]
Bids happy children wake,
They see the world again,
And far from lawn and tangled brake
Right glad of day their hearts to heaven sing
Like birds on soaring wing.

But when soft night is here,
The blind from slumber rise:
They clasp the darkness near
And see with sightless eyes:
Their lamps are alight in the cool of the fragrant gloom
Where unseen flowers bloom.

---

7 The final two verses of this number were added by hand to the original libretto MS 1249 – it is unclear whether this was by Mackenzie or by Sturgis. Also, in MS 1247 the ordering of the verses is different with the final two verses appearing before the first two. The original order was reinstated by the time the words were set to music.

(*At the end of her song Bertha*, *remembering*, *turns towards Caleb.*) Father!

CALEB
Yes, Bertha?

BERTHA
How is my rose-tree?

CALEB (*looking towards a little flower-pot in the window*)
He is still quite well. Bertha, that's the twelfth time you've asked after that rose-tree this morning.

BERTHA (*with clasped hands*)
He gave it to me.

CALEB
Mr Tackleton? Oh yes, of course it was Mr Tackleton. He can't help giving presents. Presents seem to ooze out of him. But you mustn't thank him. If you thank him, he'll pretend he hasn't sent it.

BERTHA
Oh, I know; I know. It is his humour to seem rough and hard.

CALEB
Yes, that's his humour. Oh, he has such a peculiar taste in humour! (*He makes a wry face.*)

BERTHA
I have even heard him speak roughly to you.

CALEB
So have I, dear. – But all the time he'd be winking at me. I do wish you could see him wink. It's as if he said, «Keep it up, Caleb! Keep it up! And we'll tease Bertha finely.»

BERTHA (*gladly*)
Oh, *I* know; *I* know. A rough manner, but a heart of gold!

CALEB
A heart of gold! (*He lifts his hands*, *awestruck at his own mendacity.*)

BERTHA (*musing*)
I stood the little tree beside my bed last night; and I *saw* it, I saw it in my dreams. And when the sun – the red sun, father?

CALEB
Red at sunrise and at sunset, Bertha.

BERTHA

When the glorious great red sun flooded my little room with the light, which I almost fear to strike against in walking. I put my little tree in the full flood of light and thanked God for the sunshine and the rose and for all things beautiful. And I prayed for *him*, father.

CALEB

For Mr Tackleton? (*wondering*, *awestruck.*)

BERTHA

Yes, father; I prayed for him who had been so kind, so tender in his acts of love.

CALEB

His acts of love! (*He speaks vaguely*, *with wonder. Bertha turns towards him as if wondering at his tone. Then she resumes her gayer manner.*)

BERTHA

Isn't it time for John and Dot to come? Isn't it good of them to make their yearly picnic here with us – to celebrate their wedding day? See if they are coming, father. (*Caleb rises sadly and shuffles towards the window.*)
Father!

CALEB (*stopping*)

What, Bertha?

BERTHA

Why do you walk like that? You are walking feebly – like a weak old man.

CALEB (*remembering and assuming a jaunty manner*)

You noticed it, you heard it? Ha, ha, what ears you have. I was imitating an old man, whom I saw yesterday on the road. He walked like this. (*He shuffles again; and then steps jauntily to the window.*) Yes, yes; here come John and Dot – yes, and Tilly and the baby too – yes, and a fine large hamper. Ah! (*He looks hungry – then remembering he says*) Not, but what we could give them a fine supper too. Eh, Bertha?

BERTHA (*busily clearing the table*)

I should think we could!

[No. 3 Duet]

[BERTHA]

[(*spoken*)] But they love to play the hosts, dear John and Dot! (*listening*) I hear them now. Now the cart stops, and now the dear footsteps on the stairs, and now! –

(*Enter Dot and John carrying a hamper*, *which they dump down on the floor. Tilly follows with the baby*, *whom she rocks in her arms as she moves round*, *gaping with wonder at the toys.*)

DOT and JOHN

Here we come with greeting gay
To celebrate our wedding day,
That shines so clear:
A portly hamper now we bring
And both together blythely sing –
Good folk, good cheer!

(*They busily unpack the hamper and spread the table.*)

On your tablecloth we spread
Beef and pie and home-made bread,
And amber beer,
And hail with happy songs of praise
This greatest day of all the days
That make the year.

Indeed it is a rare old plan,
This marriage of a maid and man.
Though fools may jeer –
Ye bachelors in bandbox go
To Bath or drink at Jericho
The smallest beer!

(*The table is laid. Dot pours the beer frothing into Caleb's jug. General greeting. Dot guides Bertha to Tilly; Bertha takes the baby, and guided by Dot, places the baby on a couch with a chair-back to prevent it from falling. Tilly meanwhile is enraptured by a mysterious box. She nervously touches it, and up leaps a Jack-in-a-box.*)

TILLY (*jumping*)
Oh-ah! – (*She retreats to a place of safety.*)

CALEB
Why, what a lot of places you are laying, Dot.

DOT (*again at the table*)
You will have more guests than you think for. – What say you to our lodger for one?

CALEB
The Unbeknown? Very happy, I'm sure.

DOT (*pausing*)
And that reminds me, John! What are you standing here for, with your great handles idle, and your great feet idle? And all the time our lodger is waiting for you at the Post Office!

JOHN
Why so he is. And I promised to fetch him in the cart. – He is an odd fish. But I don't believe there's any harm in him.

DOT (*quickly*)
No, no; no harm at all! Here, you be off and fetch him! (*She pushes John who laughs, and lets himself be pushed to the door.*)

(*Exit John.*)

CALEB (*who has been counting places silently*)
And who else is coming, Dot?

DOT
Mr Tackleton! – He asked himself.

CALEB
No? Here is an honour, Bertha!

(*Bertha leaves the baby and comes forward with clasped hands.*)

BERTHA
Mr Tackleton!

DOT (*looking at the table critically*)
And that's not all. Who, do you think, is coming with him? (*She looks at Caleb who shakes his head.*) Who, but May Fielding!

CALEB
May Fielding! (*He looks anxiously at Bertha.*)

BERTHA (*repeating low*)
May Fielding!

DOT (*still busy*)
Yes, and she can do no less, since she has made up her mind to swallow him as a husband.

BERTHA
A husband! Mr Tackleton – May Fielding.

DOT
Yes, to be sure, and they are to be married tomorrow. Why, Bertha! What's the matter? (*She runs to Bertha and is just in time to catch her before she falls. Caleb hurries also, and comes to the other side of Bertha, who is unconscious.*) She loves him.

CALEB
God forgive me!

DOT
This comes of your romances!

CALEB
Have I deceived her from the cradle but to break her heart at last?

(*Bertha begins to stir*)

DOT
Here, Caleb, help me, we'll take her into her room, and let her lie still for a little. (*To Bertha*) There, dear there! –

(*Exeunt Dot and Caleb supporting Bertha.*)

TILLY (*to the baby*)
Did its fathers deceive it from the cradles but to break its hearts at last? (*She gazes, lost in admiration at the baby; at last unable to resist further, she pounces on the baby and rocks it violently in her arms while she sings to it.*)

[No. 4. Tilly Slowboy's Lullaby.][8]

And did'ums go riding, a duck and a dear
With a cantery, cantery, cantery.
Did'ums!
And live in a mansion with millions a year,
And a room, and a butterler's pantery!
Did'ums!
And was 'ums a sailor to sail on the sea
With a roll and a rollery rockery.
Was'ums!
Or to sit in his parlour and drink of his tea,
From the beautiful, breakable, crockery!
Was'ums!
Or would 'ums go carting along the high road
With a horse that goes lippety loppety
And carry, the darling, his daddy's own load
Of the beautiful portable property.
Oh, it was: indeed it was: Rrrrrr yes, it was a was 'ums!

(*Enter Tackleton and May Fielding; they stop at sight of Tilly.*)

TACKLETON
Miss Slowboy!

TILLY (*jumping and nearly dropping the baby*)
Oh-Ah!

---

8 In MS 1249, Mackenzie has written a note by these verses to say «better in Act III immediately after *John's Exit* [...] of act 3 page 9». On the opposite (blank) page he has written, «better in Act 3[.] provides more comic work and the public would be surprised at the snatches of *song* of Tilly at the *End*».

(*As Tackleton advances into the room looking grimly at Tilly, she retreats before him, shielding the baby.*)
Oh, please, Mr Gruff and Tackleton! –

(*Enter Dot, excited. She runs to May, shakes her and kisses her.*)

DOT
May! May! to think of the days when we were girls at school together!

MAY (*sadly*)
Yes, Dot dear, how happy we were then!

DOT (*with growing excitement*)
Only to think how we talked at school about the husbands we would choose! I don't know how young and handsome and gallant and gay my husband was to be; and as for yours, May – do you remember, May?

[No. 5. Quartet.]

A shepherd piping on the hill
Whose sheep obey his guiding hand,
A miller's song beside the mill
That grinds the corn of Fairyland.

TACKLETON (*grimly*)
Where are your gay young lovers now?
They toil for pence or beg for bread;
And all forgot the lover's vow,
And some are lost and some are dead.

MAY (*dreamily*)
A soldier riding from the war
A lover dreaming by the brook,
A king of sunset realms afar
Or prince from out a fairy book!

EDWARD (*at the door*)
But prince or king or warrior bold
If long in foreign land he roam,
Be sure the girl, he loved of old,
Will find a nearer mate at home.

ALL
The visions of the golden prime
Are brief as dews on upland lawn;
The singer dies before his rhyme,
The lover fleets with flying dawn.

DOT (*eagerly*)
They were not *all* dream-lovers, not *all* dream-lovers, May. If *one* should come back now; if one should enter at that door – ah, John!

(*Enter John behind Edward and bringing him forward into the room.*)

TACKLETON
Come in good time, good carrier John! Your little wife has been going on finely about *young* lovers and *young* husbands, John. –

JOHN
Why Dot? Why, little woman! (*He would put his arm around her, but she breaks away in excitement.*)

DOT
Come, come – to supper, to supper! All take your places!

(*Enter Caleb and Bertha.*)

Here Caleb, and here Bertha! And Tilly! Tilly!

TILLY
Yes mum!

DOT
You must sit there and watch the precious baby. There! (*She puts her in a seat and puts a place full of food in her lap.*)

TILLY
Oh mum, it's beautiful. (*To the baby*) Did it ride its cock-horses with kings and carriers, and did its mothers bring its places and put it on its lapses, and all to break its precious hearts at last! (*She begins to eat.*)

[Finale]

(*Caleb has led Bertha to May. Bertha holds May's hands, speaking tenderly. All seat themselves at supper and fall to. John lays down his knife and fork and looks at Caleb.*)

JOHN
[*spoken*] Now, Caleb! No song, no supper! Sing first and sup after! That's the rule for you.

CALEB
[*spoken*] My voice ain't what it was, John.

JOHN
[*spoken*] We must have your song though. Why, our wedding-day supper wouldn't be right without old Caleb's song.

ALL
[*spoken*] The song, the song. "We'll drown it in the bowl!" Come, Caleb!

CALEB
In days of winter chill
When grief afflicts the soul
We'll laugh away the ill
Or drown it in the bowl!
We'll drown it in the bowl, my boys,
We'll drown it in the bowl!

ALL
We'll drown it in the bowl, my boys,
And still our carol troll my boys –
We'll drown it in the bowl.

CALEB
In days of gallant fight
We'll dare the despots frown;
For freedom and our right
We'll strike the tyrants down;
We'll strike the tyrant down my boys,
We'll strike the ty – ty – ty (*he breaks down.*)

TACKLETON (*mocking*)
Ty – ty – tumtidy – ty – ty –

ALL (*heartily*)
We'll strike the tyrant down my boys,
We'll strike the tyrant down!
(*more heartily*)
And we'll drown him in the bowl my boys –
We'll drown him in the bowl!

EDWARD
A right good song and sung right well.

CALEB
I thank you kindly, Unbeknown! Will you not sing?

EDWARD
Oh, if you wish – with pleasure!

TACKLETON
A miracle, a miracle! The deaf man hears! A miracle!

EDWARD
[*spoken*] Eh! What? (*with his hand to his ear.*)

Shall I sing of age and youth,
Of old man's art and young girl's truth,
A song that's ever new and old
Of love of maid and love of gold.
Her hair is of the yellow gold
And poets sing its golden glory;
But for a solid price 'tis sold
To merchant old and hoary.

Her eyes are of the heaven's blue
And bright with dreams that angels taught her;
The wrinkled merchant buys the two
For gems of purest water.

O foolish boy, who would'st begin
To fill thy days with idle dreaming,
Put money in thy purse and win
The maid for all her seeming.

For she will give thee look for look
For thy bright eyes her own grow brighter;
But if she wed a banker's book
Will more delight her.

(*Applause – rapping on the table. Bertha, who has listened with growing wonder, rises.*)

BERTHA
Whose voice is that? Who sang that song? 'Twas like my brother Edward's voice.

DOT (*forcing her to her place, and quickly answering*)
Why 'tis our lodger, our old guest. There, there! – More singing! More!

(*Bertha accepts the answer with a sigh. She sits quietly while Dot goes on more quickly.*)

Come let us sing
Of bird on wing,
The song of merry heart.

JOHN
Aye, the good song,
And, right or wrong,
Let each one take his part.
A fair start and no favour! So!
Three raps and let the singer go!

(*John raps three times with his knife upon the table.*)

DOT
The lark on his breast takes the glory of the morning,
When he leaps to the cloud from his nest on the lea:
The sun wakes again to his task of adorning
The peaks of the mountain, the plains of the sea.

EDWARD
On the waste of the water the sea gull is crying
As he slants a white wing to the crest of the foam:
And the wind in the ropes of the vessel is sighing
That wafts the poor sailor from England and home.

[JOHN]
Then here's to the birds of the mountain and meadow
And to those who fly high when the morning is fair,
For, when we are down in the depths of the shadow,
They lift us on wings to the heights of the air.

[BERTHA][9]
The nightingale sings in the dusk of the garden
Of the glory of love and the passing of wrong;
And hearts, that in work-a-day trouble we harden,
Grow soft at the passionate sound of the song.

ALL
Let friend drink to friend till our hearts are all glowing,
And thoughts all are winged like a bird that is free!
O friend I will pledge thee, o love there's no knowing,
How glad in a moment we mortals may be.

(*John rises slowly*, *and with rather a forlorn air*.)

JOHN
And now, my friends, one task remains,
Which must be done whate'er betide.
I charge you, raise your glasses, to the health
Of bridegroom and of bride!

ALL (*raising their glasses*, *but with marked lack of cordiality*)
Bridegroom and Bride!

TACKLETON (*grimly*)
I thank you, friends, for this most cordial greeting.
I drink in turn to our next happy meeting –
Tomorrow in the Church! My wedding day!

---

9 Bertha's verse originally appeared before John's in this section. In MS 1249 Mackenzie has made a note to say, «These two *voices* must be reversed on *account* of the *music*. And the *verses transposed*».

ALL
Tomorrow! Tomorrow!

EDWARD
Tomorrow! Tomorrow!
I drink the morrow, glorious day,
For us and all old men, I say.
A health! A health! December and sweet May.

And a cheer for the cheerless December,
And a health to the bloom of the May,
To the fire that awakes in the ember
And glows at the close of the day.
Here's a rouse and a rousing cheer,
For the pride of the happy year,
For the charm[10] of May!

To the lover who's old as his story
But woos a young maid with the best
To the dotard who sits in his glory,
And glows with a rose on his breast!
Here's a rouse and a rousing cheer,
For the grim old end of the year,
And his maiden May!

(*He empties his glass and falls a'laughing*)

TACKLETON (*fiercely*)
What do you mean?

EDWARD
December and sweet May!

(*A general movement of uneasiness. May is crying and Bertha comforting her. Dot comes close to Edward.*)

DOT (*to Edward*)
How can you be so cruel?

EDWARD (*to Dot*)
I can stand this no longer: Follow me out, for I must speak with you. (*Exit*)

(*Dot, after a moment's doubt and a quick glance at John, slips out after Edward. Tackleton rises and goes quickly and softly to the window at back and peeps into the warehouse. Then he returns and lays his hand on John's arm. John starts at the touch;*

[10] MS 1249 has 'bloom'.

looks round and notices the empty places; then rises and is led by Tackleton to the window.)[11]

TACKLETON (*at back*, *to John*)
Look well! Is that your *deaf old* man? Is that your *ancient* guest?

CALEB (*at table*)
In days of winter chill,
When grief afflicts the soul
We'll laugh away the ill
And drown it in the bowl!

(*As Caleb sings*, *the figures of Dot and Edward are seen through the window at back*, *very lover-like*, *and Edward without disguise. John draws back from the window; Tackleton keeps a hand on his arm. Edward and Dot pass out of sight.*)

TACKLETON
[(*spoken*)] Look there!

JOHN (*shaking off Tackleton*)
[(*spoken*)] Don't speak to me! Leave me alone, I tell you! I must have time to think. God help me!

CALEB (*at table*)
We'll drown it in the bowl, my boys,
We'll drown it in the bowl,
And still our carol troll my boys –
We'll drown it in the bowl, my boys
We'll drown it in the bowl.

(*He sings and becomes uncertain*, *still rapping on the table. Bertha has turned from May as if conscious of some trouble in the air which she cannot see. May is still crying quietly. John sinks into a chair*, *very grave and stern. Tackleton stands watching him.*)

---

[11] MS 1249 has spoken section of text for Caleb at this point which has been crossed out and does not appear in subsequent versions:
CALEB (*rapping on the table*)
(*spoken*) Come back! Come back!
Then cling to the table, ho!
And make no haste to go!
Be merry, be merry and drink we fair!
And a rap rap rap with a ho heave ho
And the king of the tapers shall homeward go
With the moon for his lantern rare.
With a heave heave ho, and a heave heave ho
And the moon for his lantern rare.

ACT III

Scene. (*The same as in Act I. But it is almost dark. The fire burns low. The stage is empty; but voices of Fairies are heard singing. The Cricket Fairy is sitting by the hearth.*)[12]

[No. 1. Introduction]

FAIRIES
Come away, fairy fair,
For life is full of chances,
Come to the moonlit air
And airy dances,
And charm the listening night
With echoes of delight
From old romances.

CRICKET FAIRY[13]
Come away, fairy fair!

This is the night of all the year:
And music faint and rare invites the ear,
And music faint and rare
Invites the ear.

A FAIRY
Nay, I must linger here
To teach man's heart
By love and fear,
Ere I depart
To the dances of delight,
And the most mysterious night
Of the fairy year.

(*Cricket vanishes*)[14]

(*After a short silence, the door is pushed open, and John enters. He is wrapped in a big coat and his face almost hidden by a big comforter and a hat pulled low on his forehead. He carries a lantern which gives a mere flicker of light. Enter behind him Edward and Dot who takes off her cloak and bonnet at back.*)

[Melodrama]

EDWARD (*pausing a moment*)
Good night! Good night, and for us all good morrow! (Exit into his room)

---

12 Last sentence of stage direction added by hand in MS 1249.
13 Verses for the Cricket Fairy added by hand in MS 1249.
14 Stage direction added by hand in MS 1249.

(*John who is standing and looking down at the dull hearth, takes no notice of Edward's words.*)

DOT (*low and fervently*)
And for us all good morrow! (*She moves towards John, but stops as he makes no sign. After a moment's doubt she impulsively kisses both hands to him, as he stands with his back to her and goes into her room. Exit.*)

(*John turns at the sound of the closing door. He takes off his coat and scarf. He gropes for his pipe on the mantelpiece. He strikes a match but his hand is seen to shake; the match falls on to the hearth and he stamps upon it. He puts back the pipe on the mantelpiece. As he does this, his eyes are drawn to the old gun, which hangs close to him. The sight seems to fascinate him; he stands still staring at the gun. Presently his hand goes softly out to it; he takes it down, weighs it in his hands and in a moment is moving quickly but without a sound towards Edward's door. He turns the gun in his hands and raises it as if with the but he would dash in Edward's door.*

As he stands thus, motionless, in doubt, there is complete silence: then is heard the note of the cricket. John lowers the gun to the floor. He listens, and the cricket is heard again. He puts back the gun in its place; then he sits and lets his head fall forward on his arms upon the table. After a minute the light of the fire begins to burn more brightly, and presently in the glow is seen the cricket in fairy shape. She touches the wall above the hearth and there appears a vision of Dot as a young girl, while the Fairy sings.)

FAIRY
Sleep, sleep and dream, and dreaming see
The girl thou lovedst years ago!
Has she been false, and false to thee?
Ah no, ah no,
Be sure it is not so.

(*The vision fades and in its place appears a vision of Dot beside the cradle.*)

Lullaby, ah, lullaby!
The pebbles move upon the shore,
The hairbells ring upon the lea;
There's mother's love and fairy lore,
My little babe for thee.
Little mother, little wife!
Is hers a tainted life?
Ah no, Ah no,
Be sure it is not so.

(*The vision fades. The chorus of Fairies is heard again, as the Fairy on the hearth also vanishes.*)

FAIRIES
Come away fairy fair!
This is the night of all the year:
And music faint and rare
Invites the ear.
Away! Away!
For now indeed I hear
That spurrier bold, renowned Chanticleer
Salute the day.

(*The first faint light of dawn. JOHN stirs. He rises and stands quiet, with bowed head.*)

[Morning Hymn *(during which the light grows)*]

JOHN (*simply and with reverence*)
I thank thee, God, that thou hast made
The heart of man not more afraid,
And that, the veil of Night withdrawn,
Thy messengers bring in the dawn.

Thy messengers at thy command
At dawn upon the mountains stand.
And over field and down the glen
Breathe peace upon the souls of men.

God cleanse us all from wrath and sin
That that high peace may enter in[15],
And make us by thy morning light
Like little children in thy sight.

(*Exit John*)[16]

(*A pause, in which the light grows stronger. Then enter Tilly, stumbling with haste. She knocks at Edward's door and waits listening. She knocks louder, but still there is no answer.*)

TILLY (with awe)
Oh-ah!
(*She bangs lustily on the door. Enter behind her Tackleton. He has on his wedding-clothes. Tilly does not see him, but still bangs on the door.*)
Oh-ah, Oh-ah!

TACKLETON
Stop that racket, Miss Slowboy! Stop it, I tell you!

---

15 In vocal score: 'venture in'.
16 MS 1249: suggestion added by hand, 'Tilly lullaby here(?) breaks the sadness'.

TILLY (*jumping*)
Oh-ah! Oh Mr Gruff and Tackleton! Oh! I can't make nobody hear, if you please. Oh, I do hope nobody ain't gone and been and died, if you please.

TACKLETON
Be off! I'll see to this.
(*Tilly goes near to the door, but there stops, nervous, undecided, curious. Tackleton turns upon her suddenly.*)
Shoo!!

(*Exit Tilly hastily with a cry. Tackleton stoops near the door, listening. Then he peeps at the key-hole. Then he tries the door and goes in. He comes out again at once and meets John who enters from the other side. John has made himself tidy. He is grave and quiet.*)

John Peerybingle, I hope there has been nothing – nothing rash in the night.

JOHN
What do you mean?

TACKLETON
He's gone. (*he jerks his head towards Edward's room*) He's gone and the window's open. I didn't see any marks; but I was afraid there might have been some – some scuffle. Eh? (*He comes close to John, peering at him.*)

JOHN
Make your mind easy! If he has gone, he has gone without hurt from me.

TACKLETON (*with a sneer*)
Oh! Well, I think he has got off pretty easy.

JOHN
I thought too much of my own happiness. I did not consider her.

TACKLETON
To be sure! You did not consider her giddiness, frivolity, fickleness.

JOHN (*sternly*)
You be careful! If yesterday I'd have struck down the man who said a word against her, today I'd set my foot upon his face, if he were my brother – Do I speak plainly?

TACKLETON
Very plainly indeed. (*He moves nervously further away.*)

JOHN
Then hear me out. She tried hard to do her duty by me. I only now begin to know how hard she tried. Well, there comes back someone who loved her before I loved her, someone nearer to her own age.

TACKLETON (*eagerly*)
Yes, that's it – someone younger.

(*Dot enters at back, stops and stands listening, unseen.*)

JOHN
She feels for him, maybe, as she cannot feel for me.

TACKLETON (*emphatically*)
Yes, that's the devil of it.

JOHN (*makes a gesture to stop him. Then after a pause he speaks slowly, with conviction – low music*[17], *as from unseen Fairies, is heard through his speech.*)
I sat upon that hearth last night, where she so often sat beside me, her sweat face looking into mine. I saw her as if with eyes. I had her dear self before me. I recalled her life of every day; and she is innocent if there be One to judge the innocent and the guilty.

TACKLETON (*with a shrug of the shoulders*)
If that is your opinion –

JOHN (*stopping him with a gesture*)
She shall go back to her parents, to the home from which I took her. She leaves me without blame; and she will live without blame. I am sure of that. And when I die, she will find that I loved her, loverd her to the last.

TACKLETON (*after a pause of wonder*)
Well, I must be off. I must be upon my way to church.

JOHN
I give you joy.

TACKLETON
Thankye, thankye.

JOHN
I'll see you out.

(*Exeunt John and Tackleton. Dot comes forward, excited, radiant, dancing for joy.*)[18]

---

17 MS 1249: handwritten comment, «Add here low music, try letter H Vocal Score 177». This comment is obviously dates from after the publication of the vocal score and may have been added during the 1914 production at the RAM.

18 MS 1249: handwritten suggestion here, «or Tilly's lullaby here *before* wedding song».

[No. 2. Wedding Bell Song]

DOT

Now let the wedding bells ring out
For our dear maiden May,
With laughter light and merry shout
Proclaim the wedding day!
With peals of bells and laughter light,
And hopes and fears for maiden bright,
Who treads the rosy way.

(*Enter Tilly. Dot runs on into laughter almost hysterical.*)

TILLY

[(*spoken*)] Ow, if you please, don't! It's enough to dead and bury the baby, so it is, if you please, mum.

DOT

Bring tear-drops from the fount of tears
For our dear maiden May,
And rosy hopes and bashful fears
And lilt and roundelay!
But best of all, bring laughter light
To greet the girl who shines so bright
Upon her wedding day.

The ice that gleams on dripping eaves
The hoar frost by the way
Are lovely as the pomp of leaves
And Summer's proud[19] array:
Old winter brings a new delight
And spreads a carpet purely white
For our dear maiden May[20].

(*Dot seizes Tilly and forces her to dance. She lets her go; Tilly whirls across the room and stops panting.*)

TILLY (*panting*)

Oh-ah! Oh-ah! Oh if you please, mum! It's Bedlams broke loose; it is, if you please, mum.

DOT

Everything's broke loose; I've broke loose; you've broke loose.

---

19 In vocal score: «bright».
20 MS 1249 Final verse added by hand.

TILLY
Oh, where, mum? (*turning round anxiously*) Oh, if you please, mum!

DOT
The baby's broke loose!

Tilly
Ow, if you please, mum – oh! Not the precious baby if you please mum.

DOT (*making her dance again*)
Baby and all, baby and all!

(*Enter Bertha and Caleb. Dot lets Tilly go again; Tilly spins across the room again and falls breathless into a chair. Bertha comes to Dot with outstretched hands. Dot, suddenly grave, takes her hands, looking into her face.*)

BERTHA
He has told me; I know all; my father has told me all.

(*Dot holds Bertha in her arms and looks at Caleb, who nods ruefully.*)

CALEB
And she forgives me. You know I meant well; but I deceived her; I deceived her. God forgive me! I made her think that we worked for a noble generous master, and he was stern and hard –

BERTHA
Don't, don't! I can't bear it. I can't bear it!

(*Caleb stops, dejected; he sits in a chair.*)

DOT (*to Bertha*)
And did he tell you of your home, the poor home which he worked so hard to keep for you?

BERTHA
Yes, yes. (*She draws Dot further away.*) He has told me of everything but of himself. Dot, you won't deceive me? (*with anxiety*)

DOT
No.

BERTHA
Look at my father. Tell me what you see. (*She listens anxiously. As she hears, her face grows brighter.*)

DOT
I see an old man, sitting, his face resting on his hand. He is old and worn with care and work; and his clothes are old and worn too. I see him now despondent and bowed

down. But Bertha, I have seen him many times before, always striving, always thinking and always for one end – that his poor blind girl might have no part or lot in the sorrow and the poverty and the grinding labour of his life. And seeing him I honour his grey head and bless him.

BERTHA (*with enthusiasm*)
It is my sight restored. To think I might have died and never truly seen my father. Father![21]. (*She holds out her hands to Caleb. He takes her from Dot. She rests his grey head on her shoulder, stroking him, like a mother.*) And now there shall be no more changes.

DOT (*listening*)
Don't be too sure of that! Changes! Changes! Are there no changes for the better? Are there wheels coming? Bertha you have quick ears – are there wheels? I know you have quick ears, because they were so quick last night; you remember how you heard a strange step, a strange voice; well – yes, there are wheels and coming, coming fast; and now they stop, and now the step, and now the voice. Hush!

(*The voice of Edward is heard singing outside. Dot can scarcely restrain her excitement. Caleb and Bertha listen with growing interest and wonder.*)

[No. 3. Melodrama and Ballad]

EDWARD (*without*)
O green and pleasant England
My heart goes out to thee
From dwellings of the outland men
And lands beyond the sea.

CALEB (*trembling*)
[(*spoken*)] It's my boy's song – my boy's song.

EDWARD (*without*)
There's golden light and golden ore
Beyond the Spanish main:
But, oh, it is the Surrey wold
That I would see again!

(*As the door opens, Caleb would go to it; but Dot holds him; she claps her hands over his eyes, as Edward appears in the doorway. The sightless eyes of Bertha are turned towards the door.*)

EDWARD (*at the door*)
In heather sweet or bracken deep
I'd dream the hours away
And hear the fir-trees' crooning song
Where summer breezes play.

---

[21] MS 1249 handwritten cue here, «Music No. 3».

The cows go heavy home at eve,
The mist is on the lee,
And 'tis home in happy England
That I this night would be!

CALEB[22]
[(*spoken*)] If my boy from the golden South Americas – if my boy were alive – (*He stops*, *trembling*.)

DOT (*in great excitement*)
[(*spoken*)] He is alive: he is alive: And he's here! (*She takes her hands from Caleb's eyes and pushes him into Edward's arms.*)

CALEB (*sobbing*)
[(*spoken*)] My boy from the Golden South Americas!

BERTHA
[(*spoken*)] Edward! (*She holds out her hands. Edward takes her hand and*, *still holding his father*, *draws her to him and kisses her*.)

DOT (*quickly*, *almost breathlessly*)
[(*spoken*)] And that's not all! He has got something more for you – Oh money and that? I don't mean that. I mean a new daughter for Caleb and a sweet sister for Bertha. Where is she, Edward? Where is she?

EDWARD (*laughing*)
[(*spoken*)] She's close at hand. You bring here in! (*He nods towards the door*, *and Dot runs and opens it; and there is May smiling and blushing*, *dressed simply*, *but as a bride. She comes forward timidly; Edward meets her and brings her to his father.*)

MAY (*to Caleb*)[23]
'Tis full! The cup of happiness,
And turned ill-fortune's cruel tide.
Now to your kindly bosom press
A loving daughter, Edward's bride.

(*Indicating Edward. The three embrace*.)

(*to Bertha*)
O Bertha! Let me lend you light
And willing arms to be your guide,
So shall our tender clasp unite
A sister, brother and his bride.

---

22 MS 1249: «All melodrama».
23 MS 1249: May's words here added in Sturgis's hand with minor amendments by Mackenzie.

(*Brings Edward to her. The three embrace.*)
(*She kisses Caleb and goes from him to Bertha, who embraces her. Bertha and May draw aside, Bertha questioning, May explaining. Enter John, followed by Tilly who remains in the background by the cradle. John stops, amazed.*)

CALEB
Look John! My own boy from the Golden South Americas! My own son!

JOHN
Edward! It was you then?
(*Edward goes to John and rings his hand*)
But I don't understand.

DOT (*quickly*)
Of course you don't understand, you stupid John! Edward came back to marry May; and he heard she was to marry somebody else; and so he disguised himself to see if she were false or true; and she is true, John; and they were married an hour ago, John; and Tackleton may die a bachelor, John, and now, now, now, (*laughing and crying*) you may kiss me, John.

(*John hugs Dot, who almost disappears in his arms. Tilly, who has been looking from one to another and trying to understand, now on a sudden executes a dance of joy. All are talking, laughing, in great glee, when enter Tackleton.*)

TACKLETON (*grimly*)
I hope I don't intrude.
(*There is an awkward silence. Edward with his arm round May holds out her left hand and shows the ring on the third finger.*)
Exactly! I have an article of the same sort myself. Miss Slowboy!

TILLY (*starting*)
Oh-ah!

TACKLETON
Will you have the kindness to throw this in the fire? (*he hands her a ring.*)

TILLY
Oh, it would be a pity! Oh-ah! (*She looks longingly on the ring.*)

TACKLETON
Or keep it till you find an eccentric person of a suitable age. Be sure of his age – or rather be sure of his youth[24].

TILLY
Oh-ah! Oh, thank you Mr Gruff and Tackleton.

---

[24] MS 1249: «- or rather be sure of his youth.» added by hand.

TACKLETON (*at the door*)
Tommy!
(*A small boy enters, bearing a wedding cake*)
As this article also is of no use to me, I ask leave to present it to the present company. And now I will take my leave. (*He bows and is going, when May leaves Edward and goes to him.*)

MAY
You will forgive me? I thought him dead; I loved him long ago. Forgive me –

TACKLETON
Certainly I forgive you. He is a young and, in the opinion of some people, a handsomer man. It is only natural. Goodbye!

JOHN
But you shan't go. (*with decision*)

TACKLETON
I must. You are a good man, John; and I wish you well, and there's my hand, if you'll take it.

JOHN
I'll take it and keep it. You don't go. You stay and dine with us.

DOT
Do, Mr Tackleton.

TACKLETON
Have it your own way then. (*John wrings his hand till he squeals, and lets him go.*)

[Finale]

JOHN
Now one and all
Both great and small,
Come listen to our lay!
Though things go wrong
And night be long,
Yet surely comes the day.

DOT
Dan Cupid came
And touched with flame
All hearts from pole to pole:
Let kings contend
Where kingdoms end,
But Cupid takes the whole.

EDWARD

The boy may leap
From happy sleep
In distant lands to roam;
But some fine day
He finds his way
Back to his father's home.

MAY

And happy she
Who wept, when he
Went forth across the main,
If from dark night
The old love light
Dawn in his eyes again!

CALEB

So banish woe
To Jericho,
But welcome all the joys;
Be children still
And think no ill
To find a world of toys!

BERTHA

And oh be sure
That fairies cure
All ills with secret boon,
Who likewise sing
In magic ring
Beneath the elfin moon.

TACKLETON

If cricket shrill
Beheld an ill,
Yet suffer and be wise;
The beast may prove
To win your love
A fairy in disguise.

ALL

So fairy fair
Be it thy care
To keep all ills away,
And fill the night
With dreams of light,
Till dawns the happy day.

DOT

Come along, John! (*She seizes John by the hand and forces him to dance. Edward gives his hand to May and follows John and Dot. Tackleton glares around him; his eyes fasten on Tilly, who is fascinated with terror; he seizes her and whirls her into the dance.*)

TILLY

Oh! Ah! Oh, Mr Gruff and Tackleton, if you please! Ow!

(*They all dance with ardour. The cake-boy dances around the cake. Caleb, who has drawn Bertha aside, pats her hand in time as he watches the dancers.*)

IL GRILLO DEL FOCOLARE*

Commedia musicale in tre atti di Cesare Hanau
Musica di Riccardo Zandonai

PERSONAGGI

John Peerybingle	baritono
Dot, sua moglie	soprano
Caleb Plummer, lavoratore di giocattoli	baritono
Berta, cieca } figli di Caleb	mezzosoprano
Edoardo } figli di Caleb	tenore
May Fiedling, fidanzata di Edoardo	soprano
Tackleton, negoziante di giocattoli	basso

L'azione ha luogo verso il 1830 nei dintorni di Londra.

ATTO PRIMO

Una gran stanza che serve anche di cucina. A sinistra un gran camino rustico. Due porte. Appesi alla parete alcuni utensili da carrettiere, un orologio olandese a cucù e un fucile. È sera.

Scena Prima

Dot sola

(*Il Grillo canta.*)

Dot

(*entrando e inginocchiandosi graziosamente davanti al camino, sopra il quale bolle una gran cocoma di rame*)

Eccomi, signor Grillo, eccomi presso
alla vostra dimora, e rendo omaggio
a vostra Signoria, umile e prona...
Oh!... Oh!... ecco che parmi
incominci il cri-cri...
Siete voi, signor Grillo?... Eh?... Sì, ho capito:
volete che vi canti una canzone,
la canzon del paese dei «Fanciulli
perduti nel mar».

(*cantando*)

«Un giorno tre fanciulli
andarono sul mar, sul mar lontano.
Volean toccare il cielo e veder l'onde
in preda all'uragano».
Oh... ecco che incomincia... Udite?...

(*cantando*)

---

* La trascrizione effettuata da Diego Cescotti riguarda il libretto Ricordi n. 112136 (1907). La grafia del nome Peerybingle è stata normalizzata.

«Oh, i poveri fanciulli,
sperduti in mezzo al mare, al mar lontano...
Oh, la povera mamma che li aspetta
da tanto tempo invano!»
Ecco, ecco!... Più forte!
Per la prima la cocoma parlò.
Cantano insieme. È tanto
cara questa canzon! Più forte ancora,
come quando il mio John sta per entrar.
Bravo!... Bravo il mio Grillo!
Brava, cocoma brava!
(*Si ode la sonagliera di un cavallo che arriva. L'orologio a cucù suona le nove.*)
John è vicino!... Più forte!... John è qui!

SCENA SECONDA

Dot e John

(*Si apre la porta. Entra John col mantello coperto di neve. Depone in un angolo il sacco delle commissioni che porta sulle spalle e una grossa scatola, e bacia Dot che si è gettata al suo collo.*)

JOHN (*a Dot*)
Buon dì, sposina mia,
buona sera, mia cara.
Sono molto in ritardo?... Oh che vuoi mai
con questo tempo infame.

DOT (*abbracciandolo e facendogli segno di tacere*)
Sst!...

JOHN (*sottovoce*)
Che c'è?...

DOT (*come sopra*)
Sst... non senti?...

JOHN (*ascoltando*)
Il Grillo!..

DOT
Ti dà la buona sera.

JOHN
Oh, la gentile
bestiolina!... Mi sembra oggi che sia
più gaia ancor del solito. Ti pare?

DOT
Perché sei giunto. È tanto
bizzarra la bestiola!...
Or canta tutto il giorno,
or tace, come avesse
qualche segreta cura,
la gran melanconia d'essere sola!

JOHN
Ma tu credi davvero ch'essa porti fortuna?

DOT (*con grande tenerezza*)
Sì, è l'anima canora della casa silente,
la voce delle cose, la loro eco ridente.
E quando son qui sola e va lungi il pensiero
dietro qualche fantasma lontano e lusinghiero,
il picciol Grillo, a un tratto, nel focolar si desta
e mi dice: «Oh Dot, pazza, pazza che sei, t'arresta.
Il vasto mondo è pieno di un oscuro periglio.
Questo è il tuo picciol mondo: la casa, John, tuo figlio!»
E allora, in quella voce, riconosco tremante
la voce delle antiche cose, lontane e sante,
dei cari morti, delle gioie passate e spente!...
Son certa: il Grillo è l'anima della casa silente!

JOHN (*baciandola*)
Ne sei l'anima tu, vivente e cara,
o mia Dot!... E il piccino?

DOT
Sta bene... Dorme...

JOHN (*ricordandosi*)
Oh, perbacco!... E il mio vecchio?

DOT
Quale vecchio?

JOHN
Un vecchio viaggiatore che ho raccolto.
È in fondo alla vettura, addormentato.
Corro a svegliarlo, prima
che resti assiderato.
(*John esce.*)

DOT (*sola*)
Un vecchio viaggiatore?... O forse qualche
scherzo di John?

SCENA TERZA
Dot, John e un vecchio
(*Si apre la porta e appare John accompagnato da un vecchio*).

JOHN (*al vecchio*)
Entrate!... Entrate!...
(*Il vecchio entra. Ha un abito fuori di moda. Lunghi capelli bianchi spioventi. Cappello calato su gli occhi. Bavero del pastrano rialzato. Si guarda intorno e saluta Dot, che lo guarda stupita*).
Dormiva ancora come un ghiro, scuoterlo
dovetti per svegliarlo.
(*Il vecchio apre lo sgabello pieghevole che tiene sotto il braccio e vi si siede sopra senza dir nulla.*)
(*a Dot*)
Eccolo, guarda,
così, tal quale, lo trovai seduto
sull'orlo della via, muto ed immobile
come una statua e, quasi, al pari sordo!

DOT
Come! Così, sotto la neve?

JOHN
Appunto.
«Posto pagato» mi gridò, vedendomi.
Mi diede in mano venti *pences*, e lesto
salì su la vettura... Oh, ecco, parla!

IL VECCHIO (*sternutando*)
Oh... tchumm!...
(*poi timidamente*)
Prego scusarmi
il disturbo che reco. «Fermo in Posta»
sono stato spedito e debbo attendere
che mi si venga a prendere.
Oh, non badate a me!
(*Si toglie il cappello e si mette in capo un berretto di lana, poi trae di tasca un paio di occhiali che inforca sul naso. Indi, da un'altra tasca, toglie un libro e si mette a leggerlo tranquillamente, mentre Dot e John si scambiano degli sguardi di stupore.*)

DOT
Oh, questa poi!

JOHN
Curiosa
maniera d'installarsi!

IL VECCHIO
(*dopo aver guardato alternativamente Dot e John, indirizzandosi a quest'ultimo*)
Vostra figlia, nevvero?

JOHN (*punto*)
No, mia moglie.

IL VECCHIO (*che finge di non sentire*)
Vostra nipote?

JOHN (*con voce più alta*)
No, mia moglie.

IL VECCHIO
Ah, proprio?
Bene... bene... È assai giovane.

JOHN
Di che cosa s'immischia l'animale...

IL VECCHIO
(*dopo aver sfogliato un istante il libro*)
E avete un figlio?

JOHN
(*Fa un gran sì con la testa, fiero e comico.*)

IL VECCHIO (*con stupore*)
Vostro?

JOHN (*irritato*)
Come?... Mio?...

IL VECCHIO
Una bambina?

JOHN (*con le mani a portavoce*)
Un maschio!

IL VECCHIO
Ah, bene!
Giovane anch'esso?
(*Sorride e riprende la lettura.*)

DOT (*furibonda*)
Aspetta.
(*Dà una spinta a John, si mette vicina al vecchio e gli grida all'orecchio.*)
Dieci mesi e tre giorni. Vaccinato.

JOHN
(*imitandola, dopo esser passato dall'altro lato del vecchio*)
E il vaccino è riuscito egregiamente.

IL VECCHIO (*serenamente*)
Mi congratulo assai.

JOHN
Oh, s'è mai visto
uom più buffo di questo?
(*Compare Caleb.*)

DOT
Caleb!

JOHN
Caleb!

SCENA QUARTA
Detti e Caleb
(*Caleb è un vecchietto magro, pensoso, dalla faccia cupa, poveramente vestito. Il vecchio viaggiatore ha un moto di sorpresa e d'imbarazzo nel medesimo tempo.*)

CALEB (*entrando*)
Buonasera ad entrambi!

DOT e JOHN
Buona sera.

DOT
Buon Caleb, su venite a riscaldarvi
accanto al fuoco.

CALEB
Grazie.
(*guardando il vecchio*)
Ma chi è mai
quel forestiero?

JOHN
Un vecchio sordo, un tipo
bizzarro. L'ho trovato
errante per le strade... Ah, voi venite
per quanto mi diceste.

CALEB
Appunto.

JOHN
(*andando a prendere dal pastrano un piccolo vaso di fiori e una scatola*)
Ecco
le cose vostre Gli occhi per le bambole
e il regalo per Berta.

CALEB (*con gioia*)
Oh, grazie John!

DOT
Berta sta bene? È lieta?

CALEB (*tristamente*)
Quanto esser lo può, povera cieca!

DOT
E vive sempre – dite –
nella dolce illusion che le ha creato
il sublime amor vostro?

CALEB
Sempre!... L'umil stamberga
dov'io vegeto e peno, è per lei, sempre
l'agiata casa che le dissi un giorno,
E finch'io vivo vo' che il triste vero,
almeno a lei, celato sia...

Far della sua esistenza un paradiso:
ecco lo scopo della vita mia!

DOT (*commossa*)
Buon Caleb!... Verran giorni
migliori anche per voi!

JOHN
Certo. Giammai
bisogna disperare!

CALEB (*con profondo dolore*)
E che sperare,
amici miei?... La mia grande speranza
è sparita per sempre insieme a lui!
Al mio Edoardo che è partito un giorno
per cercare oltre il mar la sua fortuna,
e che mai più tornò!... Oh, certo... certo...
in qualche solitudine lontana
è per sempre scomparso il figliuol mio!
(*piange*)

DOT
Vedrete, ei tornerà.

JOHN
Fatevi cor!

CALEB
Più non lo spero, ahimè!

DOT
Tornerà a voi portando nella casa,
che di tristezza è piena e di dolore,
una non finta gioia!

CALEB (*piangendo*)
Vi domando perdon!

JOHN
Che dite mai!
Su, su coraggio, buon Caleb, che tutto,
vedrete, cambierà... E adesso andiamo
a dar la buona sera, se volete,
al vostro bel figlioccio!

DOT
Fate piano!
Dorme.

CALEB
Oh, il caro bimbo!

JOHN
Andiamo!
(*Salgono per una scala interna.*)

SCENA QUINTA
Dot e il Vecchio

DOT
(*Si rimette a canticchiare la canzone di prima, mentre accudisce alle sue faccende.*)
«Un giorno tre fanciulli
andarono sul mar, sul mar lontano...»

IL VECCHIO (*continuando la canzone*)
«Volean toccare il cielo e veder l'onde
in preda all'uragano».

DOT (*sorpresa, avvicinandoglisi*)
Ma come!... Siete voi?

IL VECCHIO (*guardandola e sorridendo*)
«Oh i poveri fanciulli
sperduti in mezzo al mare, al mar lontano...»

DOT (*di più in più sorpresa*)
Ma come sapete? Oh no, è impossibile!

IL VECCHIO
È bene la canzone dei «Fanciulli
perduti» non è vero?

DOT
Sì...

IL VECCHIO
(*levandosi la parrucca bianca e gli occhiali*)
Ebben, Dot... È la mia!

DOT (*gettando un grido*)
Ah!... Edoardo!...

EDOARDO (*gaio*)
Oh, finalmente!

DOT
Dopo sei anni!

EDOARDO (*pensieroso*, *ripetendo*)
Già!... Dopo sei anni!...
Come il tempo passò! Sei lunghi anni
di lotte acerbe, d'ogni dì, d'ogni ora,
contro il ciel, contro gli uomini e la terra!...
Oh, Dot, laggiù si vince oppur si muore!
(*pensando al padre*)
Povero padre mio!... Com'è cambiato!

DOT
La miseria... il dolor... la vostra assenza...
Ma perché travestirvi in questo modo?...
Perché celarvi a vostro padre?

EDOARDO
Avrei
voluto aprirgli subito le braccia,
dirgli: «son io!» Invece, ohimè, nol posso!
(*con dolore intenso*)
May!... May Fiedling?
(*Dot lo guarda stupita.*)
Appresi
venti miglia da qui, che obliosa e immemore
dell'amor che giurato un dì m'avea,
sta per sposarsi

DOT (*con sorpresa*)
May!

EDOARDO
Eppure... credere
non lo potei. Per questo
mi vedete arrivar così truccato.
Pria di svelarmi, vo' saper se è vero
che mi tradì.

DOT
Oh no!
May v'è fedele e sempre essa v'aspetta.

EDOARDO (*con intensa felicità*)
Oh, siate benedetta
per cotesta parola: «Essa vi aspetta».
Parola sospirata
nel lungo esilio dalla cara amata,
sì, sospirata, e quanto!
Ma rôsa anche dal dubbio, anche dal pianto!
Parola benedetta,
or che amor trionfi, ch'essa mi aspetta!
(*rivolgendosi a Dot*)
Oh Dot, ricco io ritorno, rifiutarmela
sua madre non potrà ora... Oh, son troppo
felice... Dot, mia buona Dot!...
(*Si sentono i passi di John e Caleb che ritornano.*)

DOT
Celatevi;
ritorna il padre vostro, nel vedervi
troppo grande sarìa la sua sorpresa

EDOARDO
È ver, la gioia uccide qualche volta.
(*Si rimette in fretta la parrucca, il berretto e gli occhiali e va a riprendere il suo posto davanti alla poltrona. Dot finisce di preparare la tavola.*)

SCENA SESTA
Dot, Edoardo, John e Caleb

JOHN
E questa cena è pronta?

DOT (*affrettandosi un po' turbata*)
Ecco, ecco... La cocoma è sul fuoco
per il tè... qui c'è burro... pane...

JOHN (*osservandola*)
La strana aria che hai.

DOT (*un po' turbata mentre offre il tè*)
Io?... No, t'inganni o mio buon John...
(*Si sente battere alla porta.*)

JOHN
Toh!... Picchiano.
Chi sarà mai?...

DOT (*Va ad aprire e si ritrae istintivamente.*)
Ah!

JOHN
Il signor Tackleton!

SCENA SETTIMA
Detti e Tackleton

TACKLETON (*entrando*)
Io... Io in persona... Caro signor Peerybingle
son vostro servo. Tutti i miei omaggi
cara signora!
(*scorgendo Caleb*)
Siete qui anche voi?

CALEB
I miei rispetti,
signor Tackleton!

TACKLETON (*a John*)
Chiedo
scusa d'esser venuto a importunarvi.
Ma, capirete, l'impazienza... Avete
portato quanto è inteso?

JOHN
Sì... ecco!
(*Va a prendere una scatola che aveva deposta in un angolo e la presenta a Tackleton.*)

TACKLETON
Oh bene!... Ed ora è vano
far dei misteri. Voglio
che subito sappiate
di che si tratta. Questa
è una torta da sposi!

DOT
E chi si sposa
nel paese?...

TACKLETON
Ecco appunto ov'è il mistero...
Io stesso, egregia donna!

TUTTI
Voi!....

JOHN (*ridendo*)
Tackleton scherza!

TACKLETON
Affatto! Affatto!

DOT (*con ironia*)
E qual è la fortunata
che avete scelta per un tanto onore?

TACKLETON
Oh, ben la conoscete! È May...
May Fiedling
(*Edoardo lascia cadere la tazza che tiene in mano. Tutti si volgono.*)
Chi è mai costui?

JOHN
Un vecchio
Passante... Or mi lascia
Anche cader la tazza.

CALEB (*a Dot*)
Oh il figlio mio! Di perderlo
mi sembra anco una volta! (*piange*)

DOT (*a Tackleton*)
No,... non è possibile!
May vostra sposa?... È falso!

TACKLETON
È tanto vero che vi invito tutti
alle mie nozze. Anzi,
poiché so che domani, come ogni anno
alla Vigilia del Natal, pranzate
in casa di Caleb, m'invito anch'io.
May ci sarà. Madama, i miei rispetti.

JOHN
E allora è inteso. Domani alle sette
tutti a cena da voi!

CALEB
Sarò molto onorato di ricevervi.
(*Tackleton e Caleb escono preceduti da John.*)

SCENA OTTAVA
Dot e Edoardo

EDOARDO
(*scattando in piedi e correndo verso la porta il pugno alzato*)

Ah, vile! Ah, miserabile!
E non poterlo aver fra le mie mani!
(*poi in preda a profonda disperazione*, *venendo verso Dot*)
Oh, Dot, ecco, è finito il sogno mio!
Oh sento che con esso è tutto infranto!
May mi tradì!

DOT
No, Edoardo, coraggio, qui c'è un mistero...

EDOARDO
Oh, Dot, se mi ridate invano la speranza
più dura ancor sarà la sorte mia.
Essa è riposta in mani vostre.

DOT
Mie?

EDOARDO
Oh, Dot, datemi il modo
di vederla, d'udir dalla sua bocca
la verità qual essa sia. Voi sola
lo potete.

DOT
Ebbene sia.
Doman ci seguirete di nascosto.
Preso la porta di Caleb celato
vi terrete fin quando
udrete un mio segnale. Vorrà dire
che con May son riuscita ad esser sola.

EDOARDO
Oh grazie. E il segnale?

DOT
La canzon che sapete dei «Fanciulli
perduti in mar».

EDOARDO
Sta bene. Oh mi salvate,
Dot!

DOT
Su, presto, mio marito
ritorna. In quella stanza entrate,
un letto troverete almeno.

EDOARDO
Grazie...

DOT
Andate e presto!... Via...
(*Edoardo entra in fretta nella camera.*)

SCENA NONA
Dot e John

JOHN
(*entrando e accorgendosi che Edoardo è partito*)
Toh... l'altro è dunque andato?

DOT (*esitante*)
Vale a dire... sì... e no... È là.
(*accennando la camera*)

JOHN (*sorpreso*)
È là?
Oh questa poi! Ma come!
La mia casa è un albergo? E poi, chi sia
costui non so.
(*Fa per andare nella camera.*)

DOT (*trattenendolo*)
No, John, lascia ch'ei dorma.
M'ha detto la sua storia, è tanto triste,
vien di lontano, va lungi, è derelitto!...
Oh John, tu, così buono, lo lasceresti
partir ramingo per la notte nera?

JOHN
Oh, mia piccola Dot, come tu sai
trovar le fibre del mo cor riposte!
Sì, ch'ei dorma e che sogni
di colei che gli diede oggi quel letto.

DOT (*saltandogli a collo*)
Mio caro, mio buon John, se tu sapessi
come son fiera di sentirmi amata
da te, come son fiera
di donarti il mio cor, sempre più intero.
(*con un segno gentile accennando la poltrona*)
Là... là... si segga... Via... Sa la sua sposa
quel che il signor desidera!
(*John si è seduto. Dot gli porta la pipa e il tabacco.*)

JOHN
Oh, sei gentile, grazie!
(*Dot gli accende la pipa con una carta infiammata, poi avvicinando la sedia vi si siede il gomito appoggiato sul ginocchio di John, che fumando fantastica.*)

DOT
Oh le belle, oh le folte
nuvole azzurre! È vero che si scorgono
tante cose là dentro?

JOHN
È vero, appoggiati
su me.
(*Le passa il braccio attorno al collo.*)

DOT
Così sto bene. E cosa vedi?

JOHN
Vedo... vedo laggiù... laggiù lontano,
delle piccole Dot correre... correre...
tenendosi per mano.
I prati sono in fiore, il sole è fulgido,
è il dolce aprile!
Allora eri una piccola
bambinetta gentile.

DOT
Allor tu non m'amavi.
In quelle nuvole
vedo salir, confondersi
tanti sogni soavi!

JOHN
I sogni nostri. Eccola
passar modesta e bella per la via,
è Dot fanciulla, quale apparve al trepido
desio dell'amorosa anima mia

DOT
È allor che ti guardai la prima volta,
dritto negli occhi, fiso.
Da un senso arcano mi sentìa sconvolta
e fiamme di rossor salirmi al viso.

JOHN
Era il Maggio odoroso.
Strappai da un cespo, e ti ho gettato un fiore.

DOT
Ma qual è questa musica
che mi par di sentir?... La chiesa è piena
di lumi e canti. E chi è quella pallida
donna, che al fianco tuo si regge a pena?

JOHN
È Dot, la sposa mia. Ma guarda, eccola:
in nuova veste, fra le spire appare.
È china su una culla, un bimbo dondola
e ancor più bella pare.
E la rivedo fra le spire torbide,
lungi, più lungi, al desco familiare
seduta, presso ad altre Dot più giovani
ch'hanno le stesse sue fattezze care!
E poi la vedo, nel lontan crepuscolo
vecchietta ormai, sull'uscio a riguardare...
Oh quant'anni passarono,
quant'anni per amare!

DOT
(*quasi addormentata*)
Quant'anni passarono,
quant'anni per amare!
(*Il Grillo canta.*)

JOHN
Oh Grillo consapevole,
tu canti?... Canta ancora!...
Grillo gentile, guardala
dormir, la tua signora...
Sì... canta... canta ancora..
dormi... dormi, mio amore!

(*Cala lentamente la tela.*)

ATTO SECONDO

Piccola stanza di poverissimo aspetto dalla quale, per mezzo di una porta vetrata, si scorge il magazzino di Tackleton. Sui pochi mobili vecchi e molto usati, giocattoli d'ogni specie disposti in gran disordine.

Scena Prima
Berta *sola*

Berta
(*mentre sta abbigliando una bambola*, *canta melanconicamente*)
«Lungi, lungi sull'ali del vento
un mio sogno gentil s'involò
nel mio cuore ora più non lo sento,
forse a un altro lontan lo portò.

Ma sull'ali del vento, un messaggio
misterioso al mio cuore arrivò,
circonfuso d'un dolce miraggio
che una dolce speranza avvivò.

Ohimè, come turbata mi sento!
se è il mio sogno che torna non so,
o se è quello che il perfido vento
in un giorno di Maggio portò!...

Chi sei tu, ch'io penso in quest'ora?...
Chi sei tu che mi pensi laggiù?...
Oh, mio ignoto, il mio cuor non t'ignora!
Il mio cuore lo sa, che sei *Tu*!»

Scena Seconda
Berta e Caleb

Caleb (*sulla porta*, *contemplandola*)
Oh che pietà sentirla
cantar così!
(*chiamandola*)
Berta!

Berta
Sei tu?
Vieni, vienmi vicin... Guarda, son pronte
dieci bambole già. Son belle, dimmi?

Caleb
Superbe. Hai due manine
veramente da fata
nell'acconciar tutte queste donnine.

Berta (*abbracciandolo*)
Mio caro!

Caleb
Mia diletta!

Berta
Oh, dimmi, babbo,
dimmelo ancor, com'è questa mia cara
stanza dove passo a te d'accanto i giorni?

Caleb
Lo sai.

Berta
Ripeti. Voglio ancor vederla
coi tuoi occhi una volta.

Caleb
Ecco il camino,
il bel camino antico
ove la fiamma crepitando sale.
Di vasi è adorno dai colori vivi
e di rami lucenti. Ecco, più lungi
il canterano arabescato e ricco,
e la larga poltrona di velluto
e le finestre dalle bianche tende
immacolate.
E al di là tutto il bianco
paese che si scorge: i campi i prati,
gli alberi muti che all'April si destan
del garrulo clamor di mille augelli,
e il luccicar del fiume, e l'alta pace
del mondo, in mezzo all'ombre addormentato.

Berta
Oh, quante meraviglie! Apri un istante
la finestra, ch'io senta
tutta questa poesia di cose ignote!

Caleb (*aprendo la finestra*)
La neve or più non cade. E fra le nubi
la luna appare.

BERTA
Ascolta
questo fruscio lontano.

CALEB
È il fiume.

BERTA
Senti!...

CALEB
È un pescator che canta.

BERTA
E questo è il vento
che passa misterioso su la terra!...
Oh padre mio, che pace alta e solenne!
(*Pensosa, riprende quasi inconsciamente la canzone di prima, mentre entra Tackleton che non visto sta ad ascoltare.*)
«Lungi, lungi sull'ali del vento
un mio sogno gentil s'involò,
nel mio cuore ora più non lo sento,
forse a un altro lontan lo portò...»

SCENA TERZA
Berta, Caleb e Tackleton

TACKLETON
Cantate eh?... Siete allegri?... Bravi!...
Avanti!...
Ma intanto, a quanto sembra, dimenticate
il resto.

CALEB
Vi domando perdono... Infatti...
(*Va a chiudere la finestra.*)

BERTA
(*avvicinandosi a Tackleton e prendendogli la mano*)
Grazie!

TACKLETON (*sorpreso*)
Di che?

BERTA
Lo domandate?...
Della pianta gentil che mi donaste.

TACKLETON
Io?

BERTA
Ve ne son tanto grata! Ecco, guardate,
è là sopra la tavola; è sì bella
nevver?... Mi sembra di vederne il vago
colore delle fronde, e benedico
il ciel che ha fatto tante cose belle,
e voi, sì buono, che obliar mi fate
di non poter vederle!

TACKLETON (*fra sé*)
Povera idiota!... Essa vaneggia.
(*forte*)
E il pranzo?

BERTA
Il pranzo?

TACKLETON (*a Caleb*)
Come? Nulla
ancor le avete detto?

CALEB (*confuso*)
No... Sapete...

TACKLETON
So questo sol: che siete un gran citrullo.

CALEB (*fingendo di ridere*)
Ah! Ah! Scherza!... Lo senti?

TACKLETON (*a Berta*)
Dunque, ceno
con voi stassera, insieme a Dot e a Peerybingle.

BERTA
È un grande onor per noi!

TACKLETON (*a Caleb*)
Badate che Madama
Fiedling non viene: è un po' indisposta e affida
a me la figlia sua.

BERTA
Come? May Fiedling
verrà da noi?

TACKLETON
Sì, sì, May Fiedling, che mia sposa
sarà fra poco.

BERTA (*con grande commozione*)
Voi?... May?.. Vostra sposa?

TACKLETON
Sì, mia sposa!
Ed or che lo sapete, arrivederci.
(*Esce sbattendo l'uscio e crollando il capo in segno di commiserazione.*)

SCENA QUARTA
Berta e Caleb

BERTA (*stringendosi a lui freneticamente*)
Padre mio!... Padre mio!... Mi sembra a un tratto
che un vel dagli occhi mi si tolga e io veda!
May Fielding sposa sua?

CALEB
Sì, Berta, è vero.
Non te lo dissi ché sapeva il grande
dolor che al pari di me provato avresti.
Povero Edoardo! A ricordarlo soli
restiamo ormai!

BERTA
Oh, dammi
la tua man, ch'io la senta. Oh dimmi, dimmi
ch'io non vissi finora inconscia e illusa!
(*piange*)

CALEB
Berta!... Mia cara!... Per pietà ti calma!
Tu piangi?

BERTA (*piangendo*)
Oh, padre mio, tu m'ingannasti!

SCENA QUINTA
Berta, Caleb, Dot e John

JOHN (*sporgendo il capo dalla porta*)
Cu-cu!...

CALEB (*a Berta*)
Son essi.

BERTA (*asciugandosi gli occhi*)
Oh, che Dot non mi veda
in questo stato.

CALEB
Entrate entrate! Bravi!

JOHN (*entrando*)
Buonasera, padrone e padroncina.

DOT
Buonasera, Caleb!... Mia cara Berta!
(*La bacia e si mette a discorrere con lei, mentre si toglie cappello e mantello.*)

JOHN (*con un paniere di provvigioni sotto il braccio*)
Dove metto il paniere?

CALEB
Eh!... Ma che avete
portato?... Da sfamare un reggimento!
(*Si mettono a toglier la roba dal paniere e a disporla.*)
Oh ecco gli altri!

SCENA SESTA
Berta, Caleb, Dot, John, May e Tackleton
(*Entrano Tackleton e May. Tackleton, poi che è entrato, porge a Caleb un involto e alcune bottiglie.*)

TACKLETON (*a Dot*)
Signora i miei rispetti! (*agli altri*) Buona
sera!
(*Scambio di saluti - May bacia Berta.*)

DOT
Sono ben lieta, May, di rivederti...
E tu May?

MAY
Oh, Dot, puoi dubitarne?

JOHN (*interrompendole*)
Delle vostre faccende parlerete
dopo la cena, intanto
aiutiamo Caleb a preparare.

(*Tutti si affaccendano attorno alla tavola.*)

JOHN
Ed ora, ai vostri posti!
(*Tutti prendono posto attorno alla tavola.*)
Prima il pudding!
(*egli dà fuoco al pudding*)
Questa fiamma gioconda
è un presagio ridente!
Ogni cor lo asseconda
col suo voto più ardente!

TUTTI
Bravo John!... Viva John!

DOT (*fissando May*)
Questa fiamma gioconda
altre fiamme ridesta,
se nell'ombra profonda
la scintilla ne resta!
(*passando un piatto col pudding fiammante a May, e con ironia*)
Per May Fiedling la fiamma
(*passando altro piatto a Tackleton*)
e quest'altra allo sposo.
Dell'ardor che li infiamma
sia l'augurio amoroso!

JOHN (*sottovoce*)
Dot, che dici?

MAY (*turbata*)
Che intendo?

TACKLETON (*intervenendo*)
Or sturiam le bottiglie.
(*sturando e versando prima a Dot, poi a May, indi agli altri*)
Prima a voi! Per voi questa,
o mia dolce compagna!
(*rivolgendosi a Dot con finta, maligna bonarietà*)
Ed or, Madama, se lo permettete,
un brindisi portar voglio agli assenti.
È un ghiribizzo che mi salta! Bevo
ai vecchi amici e... ai vecchi viaggiatori!
(*sghignazzando*)

JOHN
E che intendete dir?

TACKLETON (*come sopra*)
Nulla... so io!

DOT
Il brindisi mi garba. E bevo anch'io
agli assenti, a color che un dì partirono
lieto di speme il cor, pieno d'amore,
lungi, lungi, a cercar la lor fortuna!...
E bevo ai cor fedeli
che non sanno obliare e che li attesero
fidenti e saldi al sacro giuramento.
(*deponendo il bicchiere con forza*)
Ed agli altri non bevo!

JOHN
Dot te ne prego!

CALEB
Mal scelta è quest'ora...
(*May molto commossa si asciuga furtivamente le lagrime.*)

TACKLETON (*furioso, fra sé*)
Chi per ultimo ride, ride bene.
Attendi un po' colomba mia!

DOT (*a John e Caleb*)
Oh lasciatemi dir! Molti son morti
di color che partirono, ma forse
qualcun vive e rammenta.
(*alzandosi e guardando sempre May*)
Forse qualcun sospinto
al desiato ostel
dall'amore non vinto
del suo cuore fedel,
forse qualcun sul mare
ora la vela tende
verso le spiaggie care,
verso chi non l'attende!
Oh ma il vento non freme
come freme il suo ardor!
Su la vela non preme,
come preme al suo cor!
(*con più forza*)
E forse è giunto, forse
in questo stesso istante

alla *sua* casa accorse
questo fedele amante
(*quasi con un grido*)
e vuota la trovò!!...

JOHN
Dot!

MAY
Dot!

CALEB e BERTA
Dot!

DOT (*rassicurandoli*)
No, il brindisi è finito
e depongo il bicchier... Tregua alle vane
lusinghe...
(*porgendo l'orecchio*)
Avete udito?
È un tintinnio di flebili campane.
Apriamo i vetri.
(*Va ad aprirli, tutti si fanno intorno a lei, solo Berta è rimasta tristamente seduta al suo posto. Caleb la contempla pensieroso.*)

JOHN
Son quelle lontane
di Devonshire che annunziano il Natale
prima dell'altre.

DOT
Sembrano un richiamo
dolce e pietoso, che riempie l'alta
calma silente della notte bianca,
d'una nota di pianto.

MAY (*a bassa voce*)
È il pianto mio,
che tu ridesti, Dot!

DOT (*sorpresa e commossa*)
May!

TACKLETON
Questa notte è fantastica.
Notte di spettri e di misteri, notte
di vecchi viaggiatori!

JOHN (*fra sé*)
Ma che ha costui con questo ritornello?

(*Edoardo intona da fuori la canzone dei «Fanciulli perduti». Tutti rimangono allibiti di stupore.*)

CALEB
La canzon dei Fanciulli
perduti in mezzo al mare!

MAY (*trasognata*)
Oh questa voce!

TACKLETON
Il fatto è strano!

JOHN
Chiudi
i vetri, Dot!

DOT (*chiudendo*)
Triste e leggiadra
è la canzone!

JOHN
E adesso
andiamo un po' a fumar nel magazzino.

(*Passano nell'altra camera John, Caleb e Tackleton, e prendono posto attorno a un tavolino. John volge le spalle alla scena. Caleb è uscito, dopo aver dato un'ultima occhiata a Berta, sempre seduta.*)

SCENA SETTIMA
Dot, Berta e May

DOT (*a Berta*)
Tu piangi?

BERTA (*trattenendo le lagrime*)
No, non piango... Dov'è May?

MAY (*avvicinandosi a lei*)
Eccomi, Berta.

BERTA (*afferrandole le mani con affetto*)
Oh May!...

Guardami in viso e dimmi
se sincera ti sembro...

MAY
Tale, Berta, io ti so.

BERTA
In cor non ho che il desiderio ardente
che felice tu sia! che voi siate felici!
(*con grande slancio*)
Sì, per l'affetto che ci unì fanciulle,
per la pietà che avesti al mio dolor,
per te, per lui, sì buoni entrambi, il cielo
prepari giorni lieti al vostro amor!

MAY (*commossa*)
Mia cara Berta!...

BERTA (*non potendo trattenere le lagrime*)
Son sincera!... Eppure,
piango, lo vedi... Oh May, amalo come
io l'ho amato... e lo amo!...
(*coprendosi il volto con le mani*)
Oh quale onta!...
(*corre a rifugiarsi fra le braccia di Dot*)
Dot, la tua man, ch'io salga.
(*Dot l'accompagna fino alla scala, che Berta sale singhiozzando.*)

CALEB (*che è comparso alle ultime parole di Berta*)
Gran Dio! Ingannata io l'ho fin dalla culla
per ferirla nel cor, povera Berta!
(*Rientra nel magazzino.*)

SCENA OTTAVA
Dot e May

DOT
Povera illusa, essa lo ama! Vedi
May, l'opra tua?

MAY
Mia buona Dot, lo giuro,
colpevole non sono.

DOT
Ah!

MAY
Mi costrinse
mia madre con la forza,
a questo matrimonio ch'io detesto.

DOT
È vero, May?... Se tu potessi dunque
sottrarti a questi nodi?...

MAY
Oh Dot, felice
sarei, ma come fare?

DOT
Se Edoardo
tornasse?

MAY
Salva sarei!... Ma a che sperarlo?

DOT (*dopo aver guardato se dal magazzino nessuno la spia*)
Attendi!
(*Dalla finestra fa segno a Edoardo di salire; indi va a socchiudere la porta. Edoardo compare sull'uscio un istante dopo.*)

SCENA NONA
Dot, May e Edoardo

MAY (*con un grido*)
Edoardo!
(*Dot le fa cenno di tacere. May quasi viene meno dalla commozione. Edoardo rimane fermo sulla porta con la parrucca in mano.*)

DOT (*a Edoardo*)
Ma prendetela dunque fra le braccia!
Essa vi ama!

EDOARDO (*accorrendo a lei*)
Oh May,
mia cara May!

MAY
Tu! Tu Edoardo?...
È un sogno?... È vero?...

EDOARDO
È un dolce sogno. Mia
sarai per sempre!

DOT (*che si è messa davanti alla porta nascondendoli*)
Su, presto, pochi istanti
avete.

EDOARDO
È vero.

MAY
E come puoi salvarmi?
Per domani alle undici
son fissate le nozze.

EDOARDO
E noi faremo
alle dieci le nostre.

TACKLETON (*dal magazzino*, *chiamando*)
May!

DOT
Presto, ti chiama!

EDOARDO
È inteso?

MAY
È inteso!
(*Gli manda un bacio con la mano ed entra nel magazzino.*)

SCENA DECIMA
Dot e Edoardo

EDOARDO
Ed or, mia buona Dot, lasciate almeno
che vi ringrazi.
(*In questa Tackleton*, *nel magazzino*, *si è alzato*, *si è avvicinato alla porta vetrata. Ha alzato una tenda e ha visto Dot con Edoardo. Ha un moto di sorpresa e di soddisfazione.*)

TACKLETON (*dal magazzino*, *con un ghigno*)
Ah, il vecchio viaggiatore!
(*Tackleton rientra nel magazzino e parla con John cercando di persuaderlo. Questi sul principio non gli dà retta*, *Tackleton insiste. John cede e appare sulla porta nel momento in cui Dot sta rimettendo la parrucca ad Edoardo.*)

DOT
Andate, andate dunque!

EDOARDO
Il mio angiol custode siete stata.

DOT
Andate! Presto, che John non vi veda!
E la fortuna sia con voi domani!
(*spinge Edoardo fuori dalla porta*)

SCENA UNDICESIMA
Dot, John, Caleb, Tackleton e May

JOHN (*a Tackleton che cerca di trattenerlo*)
Lasciatemi passar!
(*lo respinge e fa per inseguire Edoardo*)

DOT (*mettendosi davanti alla porta*)
No, John, ascolta,
ti spiegherò, colpevole
non sono, te lo giuro.

JOHN
Mentitrice!
Tu osi?

DOT
Oso!

JOHN (*con un riso angoscioso*)
Ah, la vedete tutti? Essa mentiva
con quel candido viso e con quegli occhi
che parean più puri
del cielo immacolato!
Essa mentiva !
(*con le lagrime nella voce*)

DOT
John!

JOHN
Oh, ridete di me, tutti, ridete!

Sì, ché ragion ne avete. E rido anch'io! (*lanciandosi contro Dot e prendendola al collo*)
Sì, rido!

MAY, CALEB, TACKLETON
John!

JOHN (*lasciandola*)
Che feci!... Ohimè!

MAY
Essa è innocente, John, io ve lo giuro!

DOT
Sì, m'ascolta, amor mio.

JOHN
Taci! T'ho vista!
Addio!
(*La spinge da parte brutalmente e fugge via.*)

DOT (*correndo sulla porta*)
John!... John!... John!....
Correte a lui, correte!

TACKLETON (*con un sorriso satanico*)
Ah, il vecchio viaggiatore!

(*Cala la tela*)

ATTO TERZO

La stessa scena dell'atto primo.

Scena Prima
John *solo*

John
(*solo*, *seduto davanti al focolare*, *mentre l'alba imbianca la finestra. Dopo esser rimasto alquanto assorto nei suoi tristi pensieri*, *si alza.*)
Una prova!... Una prova!... E non l'ho forse,
ohimè, la prova?... Non l'ho vista forse?...
Lei, la mia Dot, lei, sì soave e pura,
ché tale io la credeva, ella mentiva!...
Il suo dolce sorriso, i suoi leggiadri
teneri vezzi e le carezze e i baci,
tutto menzogna!... L'idolo adorato
ch'era il cor del mio cor, l'anima mia,
è infranto, e infranta è insieme la mia vita!
(*Cade singhiozzando su la sedia*, *poi dopo qualche istante si rialza accigliato*, *cupo.*)
Ma quell'uom, chi sarà? Stolido, io giaccio
qui, singhiozzando, come un bimbo imbelle,
e forse egli sogghigna al pianto mio!
Oh, tregua al vano delirare. L'ora
d'agire è questa. E tu, straniero infame,
ladro dell'amor mio, d'ogni mia gioia,
tu che hai fatto di me l'uomo disperato
ch'io sono, trema! Sì, trema per te!
(*Stacca il fucile dalla parete e fa per uscire. In questa*, *il Grillo si mette a cantare*, *e John*, *quasi malgrado suo*, *si ferma.*)
Che vuole ancor costui?... «Fermati!», sembra
ch'ei dica. E per che fare? Per ascoltare
le tue nenie mendaci?... Ah, ti fai beffe
dunque di me, com'ella stessa? Prendi!
(*Afferra un oggetto qualunque dal camino e lo scaglia sul focolare.*)
Tace!... Ch'io l'abbia ucciso?... Oh, che silenzio
in questa stanza!... Fredda,
fredda mi sembra e vuota
di tutto quanto amai!...
(*deponendo il fucile e avvicinandosi al camino*)
Canta ancor, picciol Grillo,
parla ancora di lei,
di' il suo nome, sì, dillo
se fedele le sei!
Fa ch'io senta il tuo canto
di mia angoscia in quest'ora,
in quest'ora di pianto!...
Per pietà, canta ancora!...
(*Il Grillo riprende a cantare.*)
Sì,... sì... t'intendo... Canta... sì, le vedo
passar laggiù, le Dot dell'altra sera.
Sorridon tutte, sono tutte belle,
tutte pure e fedeli!...
(*con schianto*)
Oh Dot! oh Dot!... Che mai facesti, oh Dot!
(*Scoppia in singhiozzi.*)

Scena Seconda
John e Tackleton

John
Che c'è?

Tackleton
(*Entra. È in abito da sposo: un mazzolino di fiori all'occhiello.*)
Son io, caro signor Peerybingle.
(*scorgendo il fucile*)
Ma perché quel fucil fuori di posto?
(*inquieto*)
Non è successo nulla, è ver?..

John
No, nulla!

Tackleton
Ah, meno mal! Respiro!... Oh, se sapeste
come ben vi comprendo e quanta parte
prendo al vostro dolore, al vostro sdegno!...
(*avvicinandosi a John*)
Se poi volete che vi dica intero
il mio pensiero, vi dirò che avevo
da un pezzo dei sospetti sopra Dot!
Sicuro!... L'affezione che mostrava
per voi mi parve sempre molto losca...
non so se mi capite ...

John (*con collera contenuta*)
Oh sì, capisco!

Signor Tackleton, ieri vi dicevo
che avrei rotto la faccia a quei che osasse
parlar male di lei; oggi vi dico
che lo strangolerei con le mie mani

TACKLETON (*spaventato e facendo un passo indietro*)
Eh?... Che vi prende?...

JOHN (*calmo*, *con grande tristezza*)
Che mi prende? Sentendovi parlare
ho riflettuto e ho visto
tutta la vana mia stoltezza e tutta
l'ingiusta sorte sua!

TACKLETON
L'ingiusta sorte?...

JOHN
Ero indegno di lei, io, uomo usato
nei volgari travagli e nei volgari
usi dell'esistenza!...
Lei, sì giovane!...
Lei così bella e delicata e fragile,
nella mia rozza man di carrettiere!...
Oh, la compiango! Immagino
tutto quanto soffrì, tutto il suo lungo
segreto dolorar!... Io sì, l'amavo!...
(*con gran dolore*)
Oh, gran merito il mio!... Povera scusa!...
Chi non l'avria adorata?...

TACKLETON (*al colmo dello stupore*)
Dite da senno o delirate?

JOHN
Dico,
che oggi libera ell'è, che il sol colpevole
son io, io che ho preteso
l'amor di questa deliziosa bimba.
Più alcun non odio, e più per lei non provo
che una grande pietà!

TACKLETON
Ma tutti rideranno
di voi, mio caro!...

JOHN (*minaccioso*, *mostrando i pugni*)
Oh, per cotesto poi...

TACKLETON (*spaventato*, *indietreggiando*)
Sta ben, sta bene!... Me ne vado, ho tante
cose da fare... Addio!...

JOHN (*vedendo Dot*, *decidendosi ad uscire*)
Vengo con voi!
(*Escono entrambi.*)

SCENA TERZA
Dot *sola*

(*Alla fine della scena precedente Dot ha socchiuso la porta in modo che ha inteso le ultime parole di John. Rimasta sola*, *scoppia in singhiozzi*, *ma poi si calma e un pensiero la fa sorridere. – Si batte alla porta. Dot va ad aprire. Entrano Berta e Caleb.*)

SCENA QUARTA
Dot, Berta e Caleb

DOT
Caleb!... Berta!... Miei buoni
amici! Dunque non mi abbandonate
voi, come gli altri!

CALEB
Abbandonarvi noi?... Che mai pensate?

BERTA (*abbracciando Dot*)
Oh Dot, sorella mia!...

DOT
Mia cara Berta, ti son tanto grata
d'esser venuta, ma sei tu piuttosto,
mia povera bambina,
che di parole consolanti hai d'uopo.

BERTA (*vergognosa*)
Dot, tu sei buona!...

DOT (*a Caleb*)
Caleb,
Le avete detto finalmente il vero?

CALEB (*agitato e supplichevole*)
Dot, ve ne prego!...

BERTA (*a Dot*)
Di qual vero parli?

DOT (*a Caleb*)
Deve pur saperlo. (*a Berta*) Sì, mia cara,
tu che ti struggi nel tuo dolce cuore,
in un vano dolor, sappilo alfine:
tuo padre t'ingannò!...

BERTA
Mio padre?!

CALEB (*supplichevole*)
Dot!

DOT
Sì, Berta, tutta
la tua vita è un inganno. Inganno il lieto
benessere tranquil de la tua casa.

CALEB
Dot, per pietà!...

DOT
E di tuo padre il gaio
aspetto, inganno anch'esso!

BERTA
Oh, che mi sveli!
Dot, tu dici, mio padre?...

DOT
È un vecchio triste
curvo dagli anni e dal dolor...

BERTA
La casa?...

DOT
Una povera stanza ignuda, E Tackleton...

CALEB
Oh Dot, non più!...

BERTA
Deh, parla!...
Voglio tutto saper! Tackleton... dimmi!

DOT (*accarezzandola*)
Povera Berta mia, d'un vano sogno
il tuo cor si riempì. Tackleton è un uomo
già vecchio, rôso da un'ingorda brama,
beffardo e disumano.

BERTA
È vero, padre mio?

CALEB (*dopo una crudele incertezza, decidendosi*)
Figliuola, è vero!...

BERTA (*al padre, con grande dolore*)
Oh, perché m'ingannasti?...

DOT
E lo domandi?
Volle crearti un mondo ove tu almeno
fossi felice, e ti abbellì la casa
di fiori, di sorrisi e di letizie,
mentre povero egli era ed angosciato.

BERTA (*con grande commozione*)
Tu, padre mio?... Quei fiori?... Tutte
quelle cose gentili?... Oh, mi risveglio
da un sonno lungo, eterno. E ripagarti
come potrò, di tanto amore, io indegna,
o padre mio adorato?
(*Si butta ai suoi ginocchi.*)

CALEB (*sollevandola e baciandola*)
Berta mia, mi perdoni?

DOT (*intervenendo*)
Ed or miei buoni amici,
io vi prometto strabilianti cose.
Una fata prepara nel mistero
misteriose sorprese!

CALEB e BERTA
E quali mai?

DOT
(*prendendoli entrambi per le mani e con aria di grande mistero*)
Quando da quella pendola
l'ora risuonerà,
un misterioso ospite
la porta mia aprirà...

CALEB e BERTA (*sorpresi*)
Un misterioso ospite?

DOT (*continuando*)
Egli, d'un tocco magico,
i cuori guarirà,
e, come il sole nuvole,
i crucci sperderà.

CALEB e BERTA (*come sopra*, *tristamente*)
I cuori guarirà?...

DOT (*come sopra*)
Oh le grida festevoli
quando noto ei sarà!

CALEB e BERTA
Quando noto ei sarà?...

DOT
(*con un gesto grazioso ponendosi un dito alla bocca*)
Sst!... Nemmeno una sillaba
la bocca mia dirà!
Il velo impenetrabile
solo si squarcerà,
quando da quella pendola
l'ora risuonerà!
(*Il pendolo incomincia a suonare le ore.*)
Ma ecco, è l'ora!... Ecco che scocca!
(*Corre alla finestra.*)
Ed ecco
ch'ei giunge! Presto!...
(*Entra prima May in abito da sposa*, *poi Edoardo*)

SCENA QUINTA

Dot, Berta, Caleb, May, Edoardo, *poi* John

CALEB (*sorpreso*)
May!...

BERTA (*sorpresa*)
May!...
(*Dot intanto si è avvicinata ad Edoardo che è apparso sulla porta*, *non visto da Caleb e gli dice all'orecchio.*)

DOT
Non datevi a conoscere d'un colpo!
(*Edoardo comprende e si cela il volto con l'ala del cappello.*)

CALEB (*a May*)
Come? Voi qui?...
(*scorgendo Edoardo*)
E quei che vi accompagna
chi è mai?

DOT (*intervenendo*)
Un che ritorna
da una plaga lontana, dall'America
selvaggia...

CALEB (*trasalendo*)
Ah, dove il figlio
mio s'è perduto!

DOT
E, a quanto par, vi porta
nuove di lui!

CALEB (*precipitandosi verso Edoardo*)
Signore, è ver?... Parlate!

EDOARDO (*cambiando voce*)
È col signor Caleb Plummer che ho
l'onore di parlare?

CALEB
Con lui stesso.

EDOARDO
Conobbi vostro figlio...

CALEB
Dove?... Quando?...

EDOARDO
Oltre il mar, laggiù.

CALEB
Dunque egli vive?

EDOARDO
E ricco è pure...

CALEB
Oh che sento, oh qual nuova!... E dite... quando
l'ultima volta lo vedeste?

EDOARDO
Or sono
tre mesi appena. E mi disse che un solo
desiderio egli avea:
(*con voce naturale*)
di rivedere
suo padre, e Berta sua sorella...

BERTA (*con un grido*)
Oh babbo!
È lui!... La voce riconobbi!... Certa
ne son, babbo, è Edoardo!...

EDOARDO (*levandosi il cappello*)
Sì, son io!
O mio padre diletto, o mia sorella
tanto amata, son io!...
(*S'abbracciano e si baciano.*)

CALEB (*piangendo*)
Mio figlio caro!
Oh ch'io ti veda!... Sì... se piango o rido
non so... Sei tu Edoardo... oh finalmente!

JOHN
(*che ha assistito non visto alla scena di riconoscimento*)
Ma come? Vostro figlio?

EDOARDO
Sì son io,
mio caro John. Alfin riconoscete
in me l'amico vostro d'altri tempi.
Grazie alla fine astuzia della vostra
cara e fedel compagna
io son felice: May ora è mia sposa!

BERTA
Sua sposa?

JOHN
May?

CALEB
E Tackleton?

EDOARDO
Scornato e vinto è il vecchio!
(*Caleb abbraccia Edoardo e May*)

CALEB
Oh figli miei, che il ciel vi benedica,
felici siate com'io lo sono.

EDOARDO
Oh padre mio

BERTA (*abbracciando May*)
Oh May, mia cara amica!

MAY
Oh Berta, mia!

DOT (*a John*)
Ed or che dite, o mio signor marito?

JOHN (*tendendo le braccia*)
Dico che fui ben sciocco e stolto, o Dot.
Vorrai tu perdonarmi?

DOT (*fra le braccia di John*)
Ti perdono
d'avermi dimostrato quanto m'ami.

JOHN
Grazie, amor mio!

SCENA SESTA
Detti e Tackleton
(*Entra Tackleton affannato per aver corso.*)

TACKLETON (*a May*)
Su, presto dunque, signorina, è pronta
la cerimonia. Andiamo!

EDOARDO
Alt!... Un momento!

TACKLETON
E chi è quest'intruso?

EDOARDO
May, presentami
te ne prego, al signore.

MAY (*avanzandosi e con un inchino beffardo*)
Mio marito!

TACKLETON
Che avete detto?

MAY (*come sopra*)
Mio marito!

EDOARDO
Sono
Edoardo Plummer, tornato or ora
dall'America, in tempo
per rapirvi la sposa. Il fatto è tale,
da un'ora essa è mia moglie.

TACKLETON
È vero?

TUTTI
È vero!

TACKLETON
Ma è mostruoso, indegno! Io... io... Tackleton,
in tal modo scornato? Oh no, non sia!...

DOT
(*facendosi presso a lui e con grande grazia, un po' ironica, ma tale che anche Tackleton è costretto ad udirla mentre gli altri fanno circolo dietro ai due*)
Voi, sì... Succede qualche volta al mondo
ch'anco i potenti perdon la partita...
Volete or che vi dica,
per pura cortesia, la causa antica
dell'odierna sconfitta?
(*Il Grillo si mette a cantare.*)
Udite!... udite!...
Del grande focolar l'esigua voce
appunto ve lo dice:
«Al vostro focolare e al vostro cuore
è il Grillo che mancò!»
(*Tutti, salvo Berta, passano davanti a Tackleton dicendogli*).
«Al vostro focolare e al vostro cuore
è il Grillo che mancò!»
(*Tackleton li ascolta senza dir motto come istupidito*).

DOT (*come sopra*)
Fiero, soave e santo
è il suo potere. Un misterioso ardore
è in quel fragile corpo.
Guai chi lo spregia, l'umile cantore!
Voi lo spregiaste, e questa è la cagione
dell'odierna sconfitta.
«Al vostro focolare e al vostro cuore
è il grillo che mancò!»

TUTTI (*salvo Berta, ripetono*)
«Al vostro focolare e al vostro cuore
è il grillo che mancò!»

(*Tackleton, come risvegliandosi dal suo torpore, e in un accesso di furore, si precipita al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo. Tutti ridono per questo suo comico furore, salvo Dot che manda un grido di paura. Ma a un tratto dalla chiesa echeggia alto e solenne un coro religioso. Tackleton quasi riconoscendo in quel coro improvviso un intervento divino a favore del suo misterioso nemico, lascia cadere le molle e ascolta. Tutti intanto s'inginocchiano riverenti. Tackleton si lascia cadere su una sedia. Allora Berta lentamente si avvicina a lui e gli prende una mano fra le sue. Egli la guarda stupito, commosso; non si sente più solo; lascia la sua mano fra quelle della fanciulla e la guarda ancora con riconoscenza profonda.*)

CORO
Nato è Gesù.
Gloria al Signor nei cieli e pace agli uomini
sopra la terra. Osanna!
È il Natale! Il Natal!
(*Il Grillo canta.*)

DOT e JOHN (*commossi*)
Sento il suo canto, risuonarmi in core,
come voce d'un nume tutelare.
Ei canta, oh John/Dot, o mio fedele/gentile amore,
l'inno soave della sua bontà!

MAY e EDOARDO
E ai nostri cuori l'inno nuziale
canta giulivo e tenero il Natale..

CALEB
Figli, per voi la mia stanca vecchiezza
fiorisce di novella giovinezza!

TACKLETON
Triste è il Natale per chi è vinto e solo!

BERTA
Vigila sempre per chi è vinto e solo
un cuore amico...

R. ZANDONAI - *IL GRILLO DEL FOCOLARE*
RASSEGNA DELLA STAMPA D'EPOCA

a cura di Diego Cescotti

La cinquantina di articoli di giornale qui offerta alla lettura non esaurisce probabilmente l'intera casistica, ma dà conto di quanto la Biblioteca Civica di Rovereto, depositaria del Fondo Riccardo Zandonai, conserva da gran tempo nei suoi archivi. Si tratta, come in casi analoghi altre volte illustrati, di ritagli di varia provenienza che, in forma sciolta o incollati su album, erano parte della raccolta dell'Autore quale testimonianza dei suoi successi nei vari teatri. La miscellanea in oggetto non è da ritenersi organica né rispondente a criteri catalografico-conservativi rigorosi, anzi evidenzia più di un una criticità nel trattamento dei reperti, che può essere difettoso fin dalla prima fase del ritaglio, con palesi omissioni di sezioni intere di articoli o di parole marginali, ed estendersi alle maldestre incollature che coprono altre parti compromettendo spesso l'identificazione della testata. Né si devono escludere possibili dispersioni o sottrazioni totali o parziali verificatesi nel corso del tempo. Si propone questo repertorio così com'è, con la precisazione che un ampliamento sarà comunque possibile a chi intenda proseguire l'interrogazione dei documenti presso le emeroteche soprattutto di area piemontese e ligure.

Le rappresentazioni del *Grillo del focolare*

1908	Torino
1911	Genova
1911	Nice
1919	Faenza
1932	Torino [EIAR]
1984	Osimo
2012	Rovereto

TORINO 1908

1		Il Messaggero	26.11.1907	*Il maestro Zandonai*
2		Il Trentino	04.01.1908	*Conversando con Zandonai*
3		La Gazzetta di Torino	* .11.1908	*Aspettando «Il Grillo del focolare» di R. Zandonai al "Politeama Chiarella"*
4		Il Messaggero	29.11.1908	*«Il Grillo del focolare» Libretto di Cesare Hanau - Musica del M.o Riccardo Zandonai*
5a 5b	Mar. Gringoire e Snob	La Gazzetta di Torino	* .11.1908	*La "prima" del «Grillo del focolare» di R. Zandonai al "Chiarella" La sala*
6		La Stampa	28.11.1908	*«Il Grillo del focolare» Opera nuovissima del M° R. Zandonai*
7	U.G.	La Stampa	29.11.1908	*«Il Grillo del focolare» Commedia musicale in tre atti di R. Zandonai*
8		Corriere della sera	29.11.1908	*Il «Grillo del focolare» al Politeama Chiarella di Torino*
9	e.a.b.	La Gazzetta del popolo	29.11.1908	*La 1a rappresentazione della commedia musicale «Il Grillo del focolare» del M° Ricc. Zandonai*
10		Il Popolo	30.11.1908	*«Il Grillo del focolare» - L'Opera del M. Zandonai*
11		L'Arena	30.11.1908	*Un'opera nuova a Torino*
12		Il Trentino	30.11.1908	*Il «Grillo del focolare» Successo pieno e caloroso*
13a 13b	M. Z. Alceo Toni	Il Messaggero	01.12.1908	*«Il Grillo del focolare» del m.o Riccardo Zandonai al Politeama Daniele Chiarella di Torino. Per un artista trentino*
14	l. b.	L'Adige	01.12.1908	*«Il Grillo del focolare» del m.° R. Zandonai*
15	Carlo Chapperon	Il Resto del Carlino	* .12.1908	*Nel mondo della musica*
16	Giorgio Barini	La Tribuna	04.12.1908	*«Il Grillo del focolare» Commedia musicale di Riccardo Zandonai*
17		La Stampa	06.12.1908	*La ripresa di «Il grillo del focolare» di R. Zandonai al "Chiarella"*
18		La Gazzetta di Torino	* .* .1908	*"Politeama Chiarella"*
19		La Gazzetta del popolo	* .12.1908	*Le rappresentazioni del «Grillo del focolare» sospese*

20		La Gazzetta del popolo	* .12.1908	*Politeama Daniele Chiarella*
21		[non id.]	* .* .1908	*Al Politeama Chiarella*
22	f. b.	Il Momento	* .11.1908	*Il "Grillo del focolare" del M° Riccardo Zandonai*

GENOVA 1911

23		L'alto Adige	25-26.1.1911	*Artisti nostri*
24		Il Trentino	14.03.1911	*Arte ed artisti - Cronachetta*
25a 25b	Lorenzo Parodi	Il Caffaro	19.02.1911	*Il Grillo del focolare di R. Zandonai al "Genovese"*
26	c. p.	Il Secolo XIX	19.02.1911	*Politeama Genovese Il grillo del focolare*
27		Corriere della sera	19.02.1911	*Il successo del «Grillo del focolare» a Genova*
28		La Stampa	19.02.1911	*Il successo del «Grillo del focolare» a Genova*
29		Il Secolo XIX	18.02.1911	*«Il Grillo del focolare» di Zandonai*
30		Il Corriere mercantile	19.02.1911	*«Il Grillo del focolare» di R. Zandonai*
31		Il Cittadino	19.02.1911	*Il Grillo del focolare al Poiliteama Genovese*
32		Il Lavoro	19.02.1911	*Il «Grillo del Focolare» tre atti di R. Zandonai*
33	G. B. Polleri	La cronaca musicale	19.02.1911	*«Il grillo del focolare» di R. Zandonai al Politeama di Genova*
34		[non id.]	24.02.1911	*«Il grillo del focolare»*

NICE 1911

35	G. Davenay	Le Figaro	20.02.1911	*Avant-premières - Au Casino Municipal de Nice*
36		Le Figaro	22.02.1911	*Hors Paris - De Nice*
37		The New York Herald	22.02.1911	*A Nice*

38	Louis Chevreuse	Le Figaro	25.02.1911	*Casino municipal de Nice: première représentation di* Grillon du Foyer, *comédie musicale en 3 actes*,
39	A. Woisard	L'eclaireur	s.d.	«*Le grillon du foyer*»
40	André Lenéka	Comœdia	01.03.1911	*Création en France de* le Grillon du Foyer, *comédie musicale en trois actes*, d'après le conte de Ch. Dickens, par César Hanau (version française de M. *Maurice Vaucaire)*, *musique de M. Riccardo Zandonai*
41	Jean Griff	[non id.]	[*.02.1911]	*Théâtre du Casino Municipal - Première représentation (création en France) du* Grillon du Foyer, *comédie musicale en 3 actes*, *d'après Ch. Dickens*, *par César Hanau*, *version française de Maurice Vaucaire*, *musique de Riccardo Zandonaï*
42	Sarène	Le Phare du Littoral	*.02.1911.	*Les premières - Casino Municipal - «Le Grillon du Foyer»*
43		Le petit niçois	s.d.	*Au Casino Municipal*

FAENZA 1919

44		Il Lamone	10.10.1919	[s.t.]
45	Giannotto Bastianelli	Il resto del Carlino	12.10.1919	«Il Grillo del focolare» a Faenza
46		Corriere della sera	13.10.1919	*Il Grillo del focolare a Faenza*

ALTRI SCRITTI

47	Giuseppe Soavi	Il Trovatore	*.*.1908	*Il grillo del focolare*
48	Mario Untersteiner	Il Messaggero (dal Marzocco]	22.05.1910	*Una stagione d'opera a domicilio*
49	Renato Simoni	[in *Trent'anni di cronaca drammatica*, 1951]	21.06.1930	*Il grillo del focolare* - [sulla versione in prosa di Strenkowski e Lodovici]
50	Andrea Della Corte	Radiocorriere	*. 06.1932	*«Il grillo del focolare»*

Torino 1908

1. *Il maestro Zandonai*, «Il Messaggero» (Rovereto), 26.11.1907.
Nella importante rivista musicale che esce in Roma col titolo *Musica*, troviamo delle lusinghiere espressioni e degli ottimi pronostici nei riguardi del nostro concittadino, maestro R. Zandonai. A titolo di lode per il bravo maestro e perché i suoi concittadini ne abbiano notizia riportiamo integralmente l'articolo che lo riguarda:
«Il maestro R. Zandonai verso cui tendono gli sguardi di tutti quelli che sperano in una rinascita dell'opera italiana, come dicemmo nel primo numero della nostra rivista, ha ceduto al Ricordi il suo melodramma il *Grillo del focolare*, tratto con fine intuito dal celebre lavoro omonimo del Dikens [sic].
Noi abbiamo lette alcune sue melodie per canto e pianoforte, pubblicate dall'*Associazione italiana degli amici della musica*, ed abbiamo subito ritrovata una tempra di musicista sicuro, personale, poderoso. È elemento nuovo, se abbiamo compreso, che distingue questi pezzi, oltre al colorito *leopardiano*, la stretta fusione tra canto e accompagnamento, di modo che l'uno non può prescindere dall'altro. È un concetto integrale, unico che riesce efficacissimo».
Al maestro Zandonai vadano fin d'ora le nostre congratulazioni e gli auguri sinceri di un grande e meritato successo.

2. Conversando con Zandonai, «Il Trentino», 4.1.1908[1]
[...]
Il buon amico gentile m'attendeva. Glielo avevo detto poche sere prima, alla sfuggita, mentre s'apprestava a dirigere un suo grandioso "Te Deum" nella parrocchia di Sacco, che sarei andato a fargli quella che noi giornalisti chiamiamo una "intervista" e i profani una "seccatura".
Nella tranquilla stanza da lavoro della sua casetta, piccola e linda, a cui si accede attraverso un cortiletto che nell'estate è sempre fiorito ed ombroso, ci sedemmo lui sullo scanno avanti lo splendido pianoforte, io sul sofà. In un angolo era eretto un alberello di Natale, coi soliti confetti e ninnoli e gingilli: era l'innocente svago che il maestro aveva preparato per una nidiata di bimbi dei suoi vicini, quei bimbi di cui sentivo venire dalla cucina l'allegro vocìo per la porta socchiusa.
Lesse nel mio sguardo la sorpresa, e rise di un sorriso buono.
Cominciai subito la tortura dell'interrogatorio.
– Dunque, maestro, ho da congratularmi con Lei per la sua nomina a Direttore della futura Filarmonica di Rovereto? Veramente, sa, per conto mio esitavo a crederlo, ma i giornali l'hanno assicurato...
– Ma che, ma che, e Lei che è del mestiere crede ai giornali? Io non ebbi nessuna nomina e non l'avrò neppure. Le dirò: mi sono state fatte delle richieste, è vero, il dr. Sartorelli, vicepodestà, aveva anzi insistito, ma io ho rifiutato decisamente. E Lei sa anche le ragioni: prima ho troppo da lavorare e non potrei in alcun modo

[1] Si riporta l'articolo così come l'ha pubblicato Bruno Cagnoli nel suo libro *Riccardo Zandonai*, Società di Studi trentini di Scienze storiche, Trento 1977, pp. 20-23. Non è stato possibile risalire alla fonte originaria, mancando nelle emeroteche trentine il numero de «Il Trentino» del 4 gennaio 1908.

occuparmi delle mille faccende della Direzione, e poi, vede, ho bisogno per i miei studi, per la mia indole stessa, di un ambiente artistico, di vivere in un centro musicale, di seguire il cammino dell'arte mia e tutto questo non potrei certo avere a Rovereto. Non ch'io non ami la mia terra. che non mi ci trovi bene, io adoro anzi il mio paese e sono superbo di essere trentino; e in Italia ogni volta che ne parlo mi sento come rapito dall'entusiasmo e dalla commozione. E non è necessario che Le dica come sempre ch'io abbia qualche giorno di libertà ritorno qui nella mia Sacco natìa, e vi resto fino che il dovere imperioso mi richiama lontano. Ma da sei anni io passo la maggior parte del mio tempo a Pesaro o a Milano, perché là meglio trovo l'ispirazione e la lena per lavorare.
– Ormai Lei ha segnata la sua vita, e fa bene a seguirla. Ma ora che ha finito il "Grillo" che cosa pensa di fare?
– È presto detto: un'altra opera. La casa Ricordi me ne ha dato l'incarico e ora sto appunto cercando il libretto. Proprio in questi giorni ne ho letti parecchi, ma Le confesso che nessuno m'è piaciuto. È una vera disdetta, noi compositori italiani incontriamo spesso delle grandissime difficoltà per trovare un libretto che ci convenga. Del resto non è necessario che Le ricordi il concorso famoso del Sonzogno. Vede qui, ne ho più di dieci, ma dovrò tutti rimandarli agli autori. Uno, di soggetto biblico, è assai bene ideato e contiene molte buone situazioni drammatiche e elementi passionali, ma è in un solo atto e io vorrei fare invece un lavoro, dirò così, di polso.
– Glielo auguro, maestro; ma mi dica: a quando il "Grillo"?
– Di sicuro non posso dirLe se non che verrà dato nella prossima stagione autunnale, nel teatro di una grande città italiana. La scelta di questa non è stata ancor fatta definitivamente. Potrebbe essere però che la prima rappresentazione sia ancora in primavera. Intanto il libretto è già stampato e anche lo spartito, come vede, quantunque né l'uno né l'altro siano ancora in mano del pubblico, né lo saranno così presto.
E prese dal pianoforte il volume porgendomelo.
Lo scorsi rapidamente. Il Ricordi ha fatto, come sempre, opera degna anche nella forma esterna. L'opera, come è noto, è divisa in tre atti, e nel sottotitolo è chiamato "commedia musicale".
Le parole sono di Cesare Hanau, un giornalista che soggiorna abitualmente a Parigi, facendo il corrispondente di vari giornali italiani. I versi sono molto armoniosi, c'è della poesia vera in quelle pagine. Le parti sono così distribuite: un soprano (Dot, la moglie del carrettiere, primaria), un altro soprano (May, la cieca, comprimaria) e un mezzo soprano. Poi un tenore, due baritoni e un basso; John, il carrettiere, che ha la parte principale maschile, è un baritono. I cori sono esclusi, solo al finale del terzo atto si sente un coro di Natale, un coro dolce e mistico com'è tutta l'azione e chiude sintetizzando tutto lo svolgimento ideale dell'opera.
Ho voluto tentare una forma un po' nuova – mi disse il giovane maestro mentre gli restituivo ringraziando lo spartito – ho voluto fare una cosa che si discosta da quello che comunemente si aspetta un pubblico che va a teatro a sentire un'opera; provarmi a rendere le scene della vita comune, familiare, pur esse così spesso ripiene di drammaticità e di poesia. Il titolo stesso 'commedia musicale' glielo dice. Del resto conoscerà il romanzo del Dickens da cui è tolta la favola, la storia tenue e suggestiva del carrettiere che adora la moglie e si gode l'idillio domestico,

poi ad un tratto si crede tradito, finché le circostanze dimostrano la purezza di lei e gliela rendono più cara ancora. Niente di violento dunque nel dramma, il duetto d'amore è fra marito e moglie, ma pure quante situazioni carine, quale varietà di contrasto negli stessi caratteri, di lui anima rude ma nobilmente generosa e profondamente buona e di lei spirito irrequieto, vivace, affettuoso. E la cieca che vive inconscia in un mondo fantastico per il pietoso inganno del padre, e il grande amore di questo che si sacrifica per la figlia come spirano un alito di poesia fresca, direi quasi primitiva. Né mancano le situazioni altamente drammatiche, né la passionalità intima, altissima.
– Perdoni, e come s'è determinato Lei a scegliere questo libretto?
– Ecco, Le dirò un'idea che potrà sembrare forse un po' presunzione, ma ch'io seguii e che ritengo sia giusta. Io credo, cioè, non debba essere il testo di un'opera quello che sostiene la musica, ma che questa debba avere forza propria e pur formando un tutto armonico colle parole essere l'elemento principale della creazione artistica. Perciò non mi preoccupa di musicare un libretto dai grandi effetti. Ne avrei forse scelto uno più forte, non di tipo realistico, intendiamoci, ma piuttosto fantastico, ma poi mi innamorai del "Grillo del focolare" perché in esso v'è molta forza di sentimento, molta varietà, tanto che si passa dalla scena mesta al brindisi vivace, dal colmo dell'agitazione passionale alla dolcezza dell'idillio, e sopratutto perché ci piacquero i tipi del Dickens così caratteristici, così veri, così umani. Esso è una rappresentazione della vita semplice, ma il poeta me n'ha fatto una cosa molto fine, molto elegante e originale, e in complesso se non mi rinforza e permette che tutto il valore sia negli elementi musicali, non esclude neppure gli scatti drammatici, tutto ciò che può impressionare e commuovere.
– E l'opera avrà una dedica?
– Sì, sarà dedicata al m.° Gianferrari. S'è detto ch'io ho studiato con Mascagni, è vero, ma io vorrei non si dimenticasse che il mio primo maestro dai 12 fino ai 15 anni è stato il Gianferrari. Le dirò di più: senza di lui io non avrei forse mai studiato musica, ed egli mi fu sempre più che maestro amico affettuosissimo. Perciò gli serbo un ricordo incancellabile, una gratitudine profonda, un amore grandissimo, vorrei dire filiale – e questo appunto voglio in qualche modo significare dedicandogli l'opera mia.
– Tuttavia, mi permisi di aggiungergli, avendo Lei fatto i suoi maggiori studi sotto la direzione di Mascagni, la sua musica seguirà naturalmente la scuola del maestro?
– Non vorrei dirlo, mi rispose, anzi credo di no. Io sono entusiasta dell'arte mascagnana; l'"Iris", ad esempio, è per me cosa perfettissima, riconosco anche le bellissime doti di Mascagni come insegnante, ma da lui mi pare di aver derivato pochissimo. Questo Le dirò: a Milano, quando feci sentire le mie composizioni ai critici, tutti mi dissero concordi: è impossibile che Lei abbia studiato con Mascagni. Poiché in genere si conoscono dallo stile i suoi scolari. Dirle precisamente in che consista la differenza tra la musica del maestro e la mia non potrei così su due piedi, bisognerebbe trattare di tutto quello che riguarda linea, melodia, modo di concepire, ma basta che Le osservi che è nello stesso carattere nostro da cercare la differenza, nella nostra individualità.
– E quale è il suo autore prediletto, maestro?
– Non saprei; ho un'ammirazione altissima per Wagner, che ha veramente delle pagine meravigliose; ma – soggiunse con un sorriso che avrebbe anche potuto essere malizioso – chi non ama Wagner oggi? Ho letto molto i classici, e fra tutti

preferisco Schumann e Beethoven, quantunque tra loro siano tanto diversi. Ma nonostante questo ho sempre cercato che la mia musica fosse italiana, profondamente italiana.
– E con Boito, dissi io che ne vidi uno splendido e grande ritratto appeso alla parete, quali relazioni artistiche ha?
– Boito è solamente un mio buon amico, uno dei primi che hanno conosciuto i miei lavori e che mi hanno incoraggiato. Egli fu sempre molto benevolo con me e molto affettuoso.
Credetti di non dover insistere più oltre e posi termine alla conversazione. E allora, dopo aver pensato al piacere dei lettori, volli pur avere anche il mio. Oh, che abbiamo da essere sempre sacrificati noi giornalisti? E pregai il maestro di suonare, di suonarmi il "Grillo". Egli, sempre gentile con gli amici, si sedette al piano (che, sia detto tra parentesi, sa toccare meravigliosamente), ed in breve l'onda dei suoni e delle armonie lo prese tutto. Le più belle pagine della nuova opera mi passarono in quella sera davanti, pagine d'amore e di gelosia, liete canzoni e sommessi bisbigli delle cose, il duetto tra John e Dot, e il soliloquio del carrettiere, i trilli del grillo e le parole pensose della cieca: una fantasmagoria che mi produceva un senso indefinito di piacere, di godimento.
Com'era quella musica?
Non voglio dirlo ai lettori indiscreti, per non farli troppo spasimare; mi accontento di confessare loro che quando mi accomiatai dal maestro ed egli stringendomi forte la mano mi disse: – badi di non gonfiare, sa! – io discendendo la scala che dà sul cortiletto ripensavo alle parole di Ricordi che ha chiamato Zandonai una delle più belle speranze della giovane scuola italiana, e non potevo trattenermi dal dire a me stesso: "più che speranze".

3. *Aspettando «Il Grillo del focolare» di R. Zandonai al "Politeama Chiarella"*, «Gazzetta di Torino», s.d. [27.11.1908]

Il libretto

Per domani sera è fissata la prima rappresentazione della nuovissima commedia musicale in tre atti «*Il grillo del focolare*», che Riccardo Zandonai ha composto su libretto di Cesare Hanau, tratto dall'omonimo e noto racconto del celebre scrittore inglese Carlo Dickens.
L'azione poetica dell'Hanau – un pubblicista già noto per altre traduzioni – rappresenta nel tipo corrente dei moderni libretti d'opera a base delle consuete ed infracidate ricette di convenzionalismi drammatici, di romanticherie stereotipate, di zibaldoni pseudo-storici, una lodevole eccezione.
Al giovane maestro Riccardo Zandonai, un trentino che per la prima volta si presenta all'arringo teatrale, con l'ottimo intendimento di riprendere la commedia musicale, la prima e più gloriosa forma della classica opera nostra, l'Hanau ha presentato un argomento che allo scopo offriva le qualità più convenienti.
Un soggetto domestico, un comune e tenue intreccio di casi, un duplice idillio appena minacciato da una nube, che subito dilegua per l'intervento benefico di un simbolico nume tutelare, una soluzione simpatica nella sua commovente semplicità.
Certo non si poteva pensare a raccogliere in scena l'analisi minuziosa e penetrante, l'*humour* sottile e bonario del celebre autore del David Copperfield, ma l'Hanau ha saputo darci di queste qualità quel tanto che conveniva sceneggiando invece, con

qualche piccola licenza di tempo e qualche mezzuccio perdonabile, quello che di veramente teatrale si poteva trarre dai casi raccontati nel *Grillo del focolare*.
E letterariamente parlando, ha fatto, ripetiamo, cosa assai pregevole. Il verso conserva la dovuta semplicità senza uscire in lirismi fuor di luogo né scendere a sciatterie volgari, l'azione corre snella, disinvolta, non attardandosi in particolari inutili.
Ma rimane un dubbio... riuscirà questa commedia ad interessare, ad avvincere il pubblico nostro? È rimasta ancora nell'anima del nostro pubblico la poesia della semplicità, son conservati l'intimo godimento della pace domestica, il compiacimento per l'idillio?
Noi vogliamo essere ottimisti ed osiamo ancora sperarlo anche perché una fiaba musicale, l'*Hänsel und Gretel*, ha trovato recentemente presso di noi un successo completo. È vero che lo spartito portava la firma di uno dei più chiari compositori viventi Humperdinck, ma perché non possiamo sperare ed augurare che lo Zandonai riesca a fare altrettanto?
Ecco intanto, largamente riassunta

L'azione

ATTO PRIMO. –Siamo all'antivigilia di Natale nella casa di John Peeribyngle [sic], carrettiere. La moglie Dot, nell'attesa del marito, sta sorvegliando la grande cocoma di rame in cui bolle l'acqua per il the della sera. Per ingannare il tempo ella conversa con un importante ed invisibile personaggio della commedia, il *deus ex machina*, il grillo del focolare e lo rallegra cantandogli la canzone dei «fanciulli perduti in mar».
Arriva il marito, depone il sacco delle commissioni e saluta la moglie con rumorose espansioni. Dot ricambia gli abbracci, ma lo prega di esser più discreto per non disturbare il grillo che per lui s'è messo a cantare. Deve ascoltarlo sempre, è la bestiola che porta fortuna.

Sì, è l'anima canora della casa silente,
la voce delle cose, la loro eco ridente.
La voce delle antiche cose, lontane e sante
dei cari morti, delle gioie passate e spente.

Ma, ascoltandola, John s'è dimenticato del viaggiatore che ha raccolto per via e dorme al fondo della vettura. Scende a prenderlo e lo introduce in casa. È un curioso tipo di vecchio sordastro, imbacuccato negli abiti fuor di moda, coi lunghi capelli spioventi. Entra, saluta Dot, che se ne meraviglia, trae un libro e si pone a leggere, interrompendosi poi per interrogare i due coniugi.
Ma ecco sopraggiungere il vecchio amico di casa Caleb Plummer, lavorante di giocattoli presso il negozio di Tackleton, che vien appunto a ritirare le commissioni pel principale ed i fiori che vuol regalare a sua figlia Berta, cieca, che egli crebbe, con pietose finzioni e molti sacrifici, nell'illusione dell'agiatezza. Ed agiato veramente potrebbe ancora divenirlo – così confida ai buoni amici – se il figlio suo Edoardo, partito un giorno per cercare oltre il mare la sua fortuna, tornasse arricchito... ma ormai ogni speranza è con lui scomparsa. John gli fa coraggio e intanto lo conduce seco a vedere il proprio bimbo e Dot rimane sola col vecchio e strano viaggiatore, che non tarda a rivelarsi togliendosi la parrucca, per Edoardo, il figlio che Caleb più non aspetta.
Sì, ha penato per sei lunghi anni, ma è riuscito a farsi una fortuna ed ora è tornato

per compiere i voti del suo cuore. S'è però così truccato per accertarsi di persona se fosse vera la notizia, appresa giungendo, che la sua fidanzata May Fiedling l'aveva obliato e stava per sposare un altro. Dot lo rassicura completamente ed Edoardo s'è già tutto racconsolato quando tornano John e Caleb ed egli deve rimettersi la parrucca ed ascoltare così anche la notizia che con gran sussiego il negoziante Tackleton viene a portare. Anch'egli finalmente si sposa e domani impalmerà May Fiedling.
Edoardo è fortemente colpito, ma riesce a dominarsi e conservare l'incognito finché rimane solo con Dot e con lei combina il modo di trovarsi colla fidanzata per assicurarsi di lei. Dot intanto persuade il marito ad accordargli ospitalità per quella notte ed il primo atto si chiude con una delicata scena di ricordi idilliaci rievocati, mentre il grillo del focolare ricanta il suo metro giocondo.
ATTO SECONDO. – Berta, la cieca figlia di Caleb, è sola nella poverissima stanza che serve anche da retrobottega al magazzino di Tackleton, e sta abbigliando una bambola accompagnandosi con una melanconica canzone.
Entra il padre e le descrive, con l'usata parola pietosamente ingannatrice, il benessere materiale che la circonda. Ma a turbare il fittizio loro godimento, ecco una fugace apparizione di Tackleton che annunzia il suo intervento alla tradizionale cena che raccoglierà per la vigilia di Natale le famiglie Plummer e Peeribyngle [sic]. Egli condurrà seco anche la sua fidanzata, May Fiedling. Berta alla notizia è doppiamente addolorata, e perché sapeva che May era promessa al fratello assente, Edoardo, e perché si era illusa per proprio riguardo a cagione di qualche gentilezza del padrone.
Fortunatamente giungono gli invitati e la stanza di Caleb s'allieta. Tutti s'assidono alla tavola e viene tagliato il *pudding* fiammeggiante, si stappano le bottiglie e si brinda agli sposi. Dot, punta da un'allusione sarcastica di Tackleton, si alza e risponde con un altro brindisi significativo, rivolto a May, mandando un saluto agli assenti ed ai cor fedeli che non sanno obliare.
E prosegue, sempre fissando May:

Forse qualcun sospinto
al desiato ostel,
dall'amore non vinto
del suo cuor fedel,
forse qualcun sul mare
ora la vela tende
verso le spiagge care
verso chi non l'attende!

I convitati sono in imbarazzo. Tackleton è furioso, ma in buon punto giunge un tintinnio di campane. Si aprono i vetri ed ecco levarsi il ritornello della canzone «fanciulli perduti in mar». Tutti son sorpresi, salvo Dot che ha riconosciuto il segnale di Edoardo, ed anche May comincia a turbarsi e ad indovinare.
Gli uomini non tardano a passare nel magazzino per fumare e le donne rimangono sole. Berta, sempre buona, perdona a May di averle involontariamente infranto il sogno del suo amore e le augura ogni felicità, indi sale a coricarsi Ma la fidanzata confessa a Dot che il matrimonio con Tackleton le è imposto dalla madre e che volentieri sposerebbe Edoardo se tornasse in tempo. Dot allora, come una fata, si accosta ai vetri, fa un segnale ed ecco comparire Edoardo, il misterio-

so cantore, liberato dalla truccatura. I due innamorati si abbracciano ed alle sollecitazioni di Dot rapidamente fissano con lei il modo per liberarsi di Tackleton. Le nozze erano stabilite per le undici dell'indomani? Essi si sposeranno alle dieci: ecco tutto. May tutta felice passa nel magazzino per non insospettire il fidanzato. Ma mentre Edoardo sta accomiatandosi da Dot e si rimette la parrucca, Tackleton dalla porta vetrata del magazzino li scorge e si affretta ad avvisare ed a mettere in sospetto John. Questi, incredulo da prima, si volge e giunge in tempo per sorprendere gli ultimi riconoscenti addii di Edoardo. Si precipita nella stanza ingelosito e furibondo, ed investe villanamente la moglie. Non lo persuadono né le spiegazioni di lei né le difese di May e se ne va imprecando, mentre la tela scende sul satanico sorriso di Tackleton, che soddisfatto della vittoria ripete:

Ah! il vecchio viaggiatore!

ATTO TERZO. – Nella tranquilla pace domestica, nel semplice ed affezionato cuore di John è ora entrato il tarlo roditore della gelosia che gli fa balenare torvi propositi di vendetta.
Tocca al buon grillo del focolare ricondurre la pace nella casa, l'amore nei cuori ed il tutelare insetto come vede John staccare il fucile dal muro ed avviarsi alla porta, lo richiama col suo trillo. Ma il momento è mal scelto perché il carrettiere si adira e lo fa tacere. Per poco però, ché è tosto pentito dell'atto inconsulto e lo supplica perché riprenda a consolarlo.

Canta ancor, picciol Grillo,
parla ancora di lei,
dì il suo nome, sì, dillo
se fedele le sei!

Ed il grillo riprende il suo canto rievocando le belle visioni della prima sera, mentre alla gola di John salgono i singhiozzi.
Giunge Tackleton pettoruto e vanesio nel suo abito di sposo ed arrischia qualche nuovo dubbio su Dot, ma non trova John disposto a sopportarlo, ché egli riconosce esser sua in fondo la colpa perché era indegno di una creatura così deliziosa e fragile. Tackleton e John escono insieme e Dot che ha udito le ultime parole del marito entra singhiozzando, ma poi si calma ed un pensiero la fa sorridere. Il buon grillo l'aiuterà, l'equivoco sarà dissipato e torneranno il sorriso e l'amore.
Intanto deve pensare a confortare il vecchio Caleb e Berta che son venuti a trovarla, Berta specialmente cui ora il padre ha rivelato la triste realtà della vita che la circonda. Ma da sola non può far molto, ed ecco giungere, come d'intesa, prima May in veste nuziale, poi Edoardo che si finge, alterando la voce e coprendosi il volto, un amico del figlio di Caleb. Ed al padre ed alla sorella egli dà le migliori notizie finché non sa più contenersi, si rivela e li abbraccia.
La felicità ormai prorompe da tutti i cuori, poiché al nuovo sposo che è tornato ricco, la madre di May non potrà più dir di no, perché anche John ha tutto compreso e chiede perdono del suo ingiusto sospetto alla buona Dot, la fata benefica che è protetta dal grillo del focolare.
E la bestiolina fedele fa intendere ancora una volta la sua voce ammonitrice[2].

---

[2] Il ritaglio si conclude qui.

4. *Il «Grillo del focolare» Libretto di Cesare Hanau - Musica del M.o Riccardo Zandonai*, «Il Messaggero» (Rovereto), 29.11.1908

Il libretto

Ricordo. Era una sera della primavera scorsa ed il «Grillo del focolare» aveva da poco fatta la sua entrata segreta ma trionfale in casa Ricordi. L'autore Riccardo Zandonai con la sua fine gentilezza accondiscese alla nostra insistenza di amici affezionati e ci fece assistere ad una vera «première» del nuovo lavoro sul suo delicato pianoforte. Zandonai tanto nelle sue composizioni come in qualunque brano musicale ch'egli riproduce, infonde alle stesse quell'anima, quella vita che sgorga esuberante dal suo profondo e quadrato temperamento d'artista. Così ebbimo già allora il senso della futura esecuzione teatrale, complessa e perfetta quale si avrà questa sera al nuovo Teatro Chiarella di Torino. Per ben tre ore rimanemmo incatenati d'ammirazione e puossi dire d'affetto a questo lavoro forte, melodioso, originale.

Chi non conosce l'argomento del celebre romanzo di Dickens? Ben poco vale di esporre quel racconto ora ch'esso ha ricevuto nuova vita ed un altro e grande significato nell'arte musicale. Giacché la musica di Zandonai nobilita ed abbellisce qualunque argomento, fosse il più povero di valore letterario.

Dopo un breve preludio nel quale sono concentrati in una fusione piuttosto complessa alcuni temi dell'opera, si apre la scena sulla cucina di Dot che con brio civettuolo canta al grillo la canzone tutelare dei fanciulli perduti in mezzo al mar. La cantilena è soave come quella d'una voce dolorosa e rassegnata e vanisce nel cri-cri dell'animaletto, nel cu-cu dell'orologio e nel tintinnio della sonagliera del cavallo di John che ritorna nella notte di neve al suo villaggio. Con lui è un vecchio, o piuttosto il giovane Edoardo travestito, il «fanciullo perduto in mezzo al mar» che vien tosto riconosciuto da Dot. Il vecchio Galeb [sic] alla presenza del figlio che si strugge di pietà ma sa resistere alla tentazione di rivelarsi, racconta a Dot tutta la miseria che lo circonda e piange la perdita del figlio nell'America lontana. Allontanatosi il padre e John, Edoardo apprende da Dot con sorpresa che tra breve May sposerà un vecchio avaro. Ma Dot lo assicura ch'essa saprà sventare quegli sponsali e restituire la gentile May al suo innamorato.

L'atto si chiude in un dolce inno di poesia coniugale. Gli sposi son soli e ritornano al pensiero passato. Dot, appoggiata alle ginocchia del marito, contempla le nuvolette di fumo che escono dalla pipa di lui. Esclama:

Allor tu non m'amavi!
In quelle nuvole
vedo salir, confondersi
tanti sogni soavi!
E John:
I sogni nostri...
.....
Era il Maggio osteroso. [sic]
Strappai da un cespo, e ti ho gettato un fiore.
.....
Ma qual è questa musica
che mi par di sentir?... La chiesa è piena
di lumi e canti...

.....
È Dot, la sposa mia.

Dot s'addormenta; il grillo canta la sua felicità.

Oh grillo consapevole,
tu canti?... Canta ancora!
Grillo gentile, guardala
dormir, la tua signora...
Sì... canta... canta ancora...
dormi... dormi, mio amore!

Quest'ultima scena è ricamata felicemente su due dei più importanti motivi del lavoro. Tutti i vari sentimenti che pervadono l'anima dei due giovani sposi... ancora amanti sono mirabilmente ritratti in un insieme armonico di ondate musicali che vanno semplificandosi e fondendosi fino a dileguare in un filo tenuissimo morente nel silenzio del sonno e del sogno.
Ed ecco il secondo atto, senz'altro il migliore per robustezza ed originalità di fattura. Ogni scena dello stesso ha una impronta musicale marcata benché non sia tocca la debita continuazione dell'azione musicale rispondente a quella logica e psicologica. Incomincia con la pietosa descrizione che fa il vecchio Cabb [sic] alla figlia cieca dell'ambiente in cui vivono: il povero padre mente per consolarla e il cuore gli si apre quando esclama forte la bellezza vera ed universale della natura. Berta, benché le tenebre sieno nei suoi occhi, sente e si esalta:

Oh! Quante meraviglie! Apri un istante
la finestra, ch'io senta
tutta questa poesia di cose ignote!

Poi ricade nei suoi tristi pensieri, anzi nel pensiero dominante:

Lungi, lungi, sull'ali del vento
un mio sogno gentil s'involò,
nel mio cuore ora più non lo sento,
forse a un altro lontan lo portò...

Entra il vecchio Zackleton [sic] e sghignazza su tutta quella poesia malinconica a cui si abbandonano i due infelici. Annunzia il suo matrimonio con May, la fidanzata che non sa attendere e che ha dimenticato la promessa d'amore. Poi viene May, quindi da ultimo gli sposi portando un paniere di provvigioni e bottiglie di vino. Si brinda. Zackleton alla sua insperata conquista, Dot

ai cor fedeli
che non sanno obliare e che attesero
fidenti e saldi al sacro giuramento

e poi, deponendo il bicchiere con forza, con significazione sarcastica:

Ed agli altri non bevo!

La scena è una delle più vivaci ed interessanti dell'opera. Come la prima dell'atto è ricchissima di contenuto musicale e svolta da mano maestra.
Alla fine odesi di lontano un tintinnìo di flebili campane. Son quelle che annunziano prima dell'altre il Natale.

Sembrano un richiamo
dolce e pietoso, che riempie l'alta
calma silente della notte bianca,
d'una nota di pianto.

Un'altra voce si sente nell'aria, come un lamento: la canzone dei fanciulli in mezzo al mare. È il segnale di Edoardo e adesso risponde Dot sventolando il fazzoletto. Egli s'introduce furtivamente e per l'astuzia di Dot può avere un breve colloquio colla fidanzata; poi si ritira. Il tranello costa però a Dot uno scoppio di gelosia del marito, il quale è furente e disperato di scoprire nella moglie una mentitrice, un'infedele.
È questo l'argomento col quale s'inizia il terzo atto e la scena dei mali pensieri e della disperazione di John è veramente magistrale.

L'idolo adorato
ch'era il cor del mio cor, l'anima mia,
è infranto, e infranta è insiem la mia vita!

S'infuria contro il grillo, pure falso cantore della pace e delle virtù domestiche. S'accascia nel dolore e scoppia in singhiozzi:

Oh Dot, Oh Dot!... Che mai facesti, o Dot!

Tuttavia respinge le perfide insinuazioni che gli sussurra il cinico Zackleton a carico di Dot.
Sopravvengono gli altri personaggi e l'azione corre lieta alla fine.
Zackleton è in abito di sposo e si accinge a condurre all'altare la giovine May.
Ma d'un tratto balza in scena Edoardo, si scopre a tutti i presenti. L'ospite è annunziato da Dot:

Egli, d'un tocco magico,
i cuori guarirà
e, come il sol le nuvole,
i crucci sperderà.

Una rumorosa effusione di sentimenti diversi scoppia dalla grande sorpresa. Tutti saltano al collo di Edoardo bello e baldo di gioventù. Scornato e vinto è il vecchio Zackleton, che se ne va, più non riuscendo a turbare la felicità di tanti animi. Dot perdona al marito la sfuriata ed Edoardo sarà sposo di May.
La pace è ritornata nei cuori e il ritorno è consacrato dai cori del Natale che giungono dalla vicina chiesa.

5. Mar., *La "prima" del «Grillo del focolare» di R. Zandonai al "Chiarella"*, «La Gazzetta di Torino», novembre 1908

L'opera

Riccardo Zandonai, nato a Sacco, nel Trentino, ventitre anni [sic] or sono.
Ecco un nome che bisogna ricordare perché è quello di un giovane, di un autentico giovane che ha veramente qualcosa da dire e sa come dirlo. Ricordiamolo per quello che ha fatto e per quello che farà.
Dotato di uno schietto temperamento operistico, nutrito di una completa educazione artistica, questo giovane avrebbe potuto, volendo, conquistare di primo

acchito un facile e largo successo togliendo a prestito, secondo il costume prevalente, uno dei tanti *clichés* che son sempre in mostra nei magazzini del moderno dramma musicale, italiano e forestiero.
Invece, ecco questo modesto e tranquillo giovane, ricordarsi dell'ammonimento del Maestro «Torniamo all'antico», eccolo, questo irredento, rammentarsi di una grande e pura tradizione italiana, e scegliere risolutamente una via nobile ma solitaria, difficile e neppure ricca di compensi: la commedia musicale.
Non si può precisamente asserire che lo Zandonai sia tornato, nel genere prescelto, tanto all'antico da richiamarsi ai primi maestri napoletani, come suggerisce l'Untersteiner (un italianissimo malgrado il nome tedesco) nella sua storia della musica. Non erano le prime fonti del Piccinni, del Paisiello, del Cimarosa, nemmeno le più vicine del Rossini, del Donizetti, quelle che più direttamente potessero giovargli. E poiché neppure i più recenti tentativi del Coronaro col *Curioso Accidente*, del Luporini coi *Dispetti amorosi*, del Lozzi colla *Mirandolina*, del Mascagni colle *Maschere*, sembravano propizie alla rinascita della vera opera giocosa, lo Zandonai ha voluto cimentarsi con un genere che oscilla appunto fra l'opera comica e la fiaba musicale. E scelse a suoi maestri spirituali i massimi campioni odierni del genere: il Verdi del *Falstaff* e l'Humperdinck dell'*Hänsel und Gretel*.
Visibilissime sono infatti nella musica del nuovo compositore le influenze dei due spartiti, ma, convien dirlo subito a tutto suo onore, non si tratta di un plagiario mascherato, di un imitatore scolastico. No, è un allievo intelligente che ha imparato i mezzi dell'espressione da due eccellenti insegnanti e se ne vale ora con individualità di applicazione.
Vedete ad esempio come dall'illustre ex-critico della *Frankfurter-Zeitung* (ricordiamo per una volta tanto la sua prima palestra dal momento che torna ad onore della classe) abbia appreso il procedimento, mozartiano del resto, di sviluppare compiutamente una scena sul tema iniziale introduttivo. Confrontate lo svolgimento delle scene III - IV - VII dell'atto primo, sui temi rispettivi del vecchio viaggiatore, di Caleb, di Tackleton, col sistema impiegato dall'Humperdinck, ad es. nelle scene del ritorno del padre nell'atto primo, in quella della strega nell'atto terzo, e ne vedrete la fondamentale analogia del metodo.
L'autore dell'*Hänsel und Gretel* è più rigidamente wagneriano ed i temi fondamentali sono come i nessi costruttori dell'opera; lo Zandonai invece di pochi si serve come richiami o *leit motiven* [sic]: quello del grillo, della canzone dei fanciulli, anche qualcuno caratterizzante i personaggi, quello ad es. assai indovinato di Tackleton, torna con frequenza di applicazioni, ma in genere essi hanno valore di nuclei fondamentali di scene le quali vengono poi svolte con procedimento uniforme e collegate l'une colle altre. Ne risulta quindi più una successione di quadri somiglianti per tecnica che non la compiuta opera d'arte in cui la varietà del particolare è sorretta e fusa in armonia sovrana dall'unità ideale del tutto.
Il *Falstaff* invece ha insegnato al maestro trentino la trattazione del declamato e delle voci in genere, che egli maneggia con molta modernità di forma, con appropriatezza di accenti, con disinvoltura di trapassi che danno all'azione una spontaneità di svolgimento realistico non scompagnata da nobiltà artistica.
Altre influenze si potrebbero rilevare come l'uso delle progressioni preferite dall'Humperdinck, la vivacità e la varietà dei ritmi così caratteristici nell'ultima opera verdiana.

* * *

Ma, come dicemmo, se fin qui lodiamo un allievo che fa onore ai maestri chiarissimi, dobbiamo anche riconoscere in lui altre doti naturali ed altri pregi acquisiti che lo mettono, giovanissimo, ad un notevole distacco dalla mediocrazia affacciantesi con troppa frequenza alle pietose ribalte dei nostri teatri e fanno presagire per lui un avvenire non illusorio.
Sacrificato notevolmente nell'effetto teatrale per la scelta stessa del soggetto che gli imponeva uno stile medio, adatto alla tenuità dell'argomento, alla semplicità dei personaggi e dei casi, egli doveva farsi il musicista roseo di una commedia rosa. E tale infatti è il colorito dominante della sua musica.
Una vena melodica spontanea, quasi sempre originale, ricca, fluente, ma non di gran corso e di molto volume, uno sgorgar di rivoletti freschi e limpidi che avvivano piuttosto un continuo sbocciar di frasi, di spunti, di motivi che non scorrano pieni e turgidi a dar vita ad un pezzo, ad un'aria, ad una romanza, secondo l'opera comica italiana.
Qualche volta il libretto avrebbe concesso (bisogna pur osservarlo) occasione di spiccar volo alto, di vibrare in commozione comunicativa, ma l'autore ha forse creduto di non lasciarsi trasportare ed anche nei radi momenti drammatici, nel finale dell'atto 2.o e nel principio del 3.o, l'impeto è contenuto, l'enfasi è evitata: qualche strappo e poi tutto ritorna nel tranquillo corso primitivo.
L'armonia non si presta naturalmente per smaglianti coloriti, per efficacia di contrasti, e lo Zandonai si è accontentato di tinte leggiere, di sfumature delicate, di accordi piacevoli, di cadenze discrete, affidandosi piuttosto, per la varietà degli accompagnamenti e per l'appropriatezza del commento orchestrale, all'efficacia del ritmo da cui sa trarre molta ed opportuna varietà di effetti.
Tutto questo presupponeva quindi un istrumentatore abile, moderno, e tale si afferma lo Zandonai così nella scelta dei singoli strumenti come delle famiglie negli impasti e nei coloriti.
La trama sinfonica risultante, eccellente quando si presenta da sola, nel preludio iniziale e negli altri due, è intessuta di solidità e di grazia insieme, non soverchia quasi mai il canto, commenta generalmente con giusto rilievo l'azione e la psiche dei personaggi, sebbene talvolta appaia soffermarsi con predilezione a qualche particolare pittorico e qualche altra volta lasci desiderare maggiore profondità di penetrazione.
A nostro parere, dunque, lo spartito dello Zandonai appare tra i più notevoli e promettenti presentati dai giovani di questi ultimi anni ed è una vera opera d'arte per l'alta nobiltà degli intendimenti che la ispirano, per la dignità del magistero formale ond'è composta.

L'esito

Portata al fuoco della ribalta, la commedia musicale dello Zandonai avrebbe potuto riscattare colla perizia dell'istrumentatore e del contrappuntista quanto di meno teatrale, di meno interessante era contenuto nel libretto, nell'azione e nel personaggi?
L'altro ieri avevamo espresso i nostri ragionevoli dubbi ed il nostro spontaneo ottimismo: siamo ora lietissimi di annunziare subito come i primi siano presto scomparsi e l'anima del pubblico giudicante abbia risposto ai nostri desideri. La nuova commedia musicale è riuscita rapidamente a vincere le abitudini, le ritro-

sie, le prevenzioni, lo scetticismo di buona parte del pubblico ed ha finito per ottenere uno schietto e pieno successo.
Eppure iersera il teatro offriva uno spettacolo tutt'altro che confortante sia per l'autore che per quanti hanno a cuore il buon nome del gusto musicale cittadino. Se le barcaccie presentavano un bell'aspetto e se discreto era il numero delle poltrone occupate, molti, troppi vuoti erano nei numerati, nella platea, e nelle due nude gallerie gli spettatori erano veramente *rari nantes in gurgite vasto.*
Non ostante questo elemento tradizionalmente negativo per un buon successo, l'opera del maestro trentino piacque. Non fu, s'intende, un successo entusiastico, clamoroso, per quanto gli applausi in fine d'atti assumessero tanta spontaneità e tanto calore da farsi credere provenienti da un numero doppio di spettatori, ma fu un successo intimo, sentito, persuasivo, che si affermerà di sera in sera e corrispondente al valore dello spartito.
L'uditorio ha tosto compreso, sin dalle prime scene, qual genere di emozioni potesse procurargli quella musica e quell'argomento ed ha proporzionato ad essi il giudizio. Non grandi commozioni, non impeti drammatici travolgenti e neppure larga onda di riso, ma interessamento tranquillo e sereno all'idillio dolce e semplice che si svolgeva sulla scena, qualche fremito d'ansia e poi il ritorno ad una soluzione poeticamente lieta.
Naturalmente ad una prima audizione il giudizio del pubblico non poteva essere che d'impressione sintetica e questo spiega taluni momenti di stanchezza per la monotonia di svolgimento o tenuità di ispirazione, ma nel complesso il nostro pubblico ha afferrato ieri quello che di saliente emergeva dallo spartito, intuendo che dietro quelle pagine orchestrali sapienti e brillanti stava un compositore vero, un operista schietto.
Maggiormente è piaciuto l'atto secondo in cui il temperamento e la dottrina dello Zandonai hanno campo di mostrarsi con maggior versatilità, passando dalla patetica dolcezza della romanza della cieca, e della seguente scena col padre, alla festosa allegria del pranzo natalizio per finire in una drammaticità sobria e toccante. Quattro calorose chiamate agli artisti, all'autore ed al direttore premiarono quest'atto, ma un eguale numero s'era avuto, sebbene con minor espansione, nell'atto primo, ed altrettante si ripeterono al terzo.
Successo lietissimo dunque che attesta nel pubblico un giudizio concordante con quello da noi espresso, e di questa novella prova dell'intelligenza, della coltura e del buon gusto del pubblico torinese molto ci compiacciamo, rallegrandoci altresì coll'autore della buona scelta.
Nelle prossime repliche il pubblico potrà anche approfondire l'analisi che per questo lavoro deve applicarsi ed allora non dubitiamo che anche i più restii riconosceranno che il nostro giudizio ottimistico non pecca di eccessivo entusiasmo.

Esecuzione

Opere come il *Grillo del focolare* richiedono indubbiamente un'esecuzione inappuntabile per sicurezza d'insieme e cure di particolari. Ora se tale non potremmo rigorosamente riconoscere quella di ieri sera, vogliamo tuttavia accettarla senza troppo beneficio d'inventario, in grazia della buona boccata d'aria fresca e pura respirata. E, diremo così, che dalle condizioni della stagione, l'esecuzione ha superato le nostre previsioni presentandosi con lodevoli doti di affiatamento e colorito.

Sorvoliamo sulle incertezze che notammo qualche volta negli attori rivolti piuttosto al suggeritore ed al direttore che al legittimo interlocutore, raccomandiamo di evitare in seguito, nelle parti maschili specialmente, certa enfasi che è proprio fuor di luogo e teniamo conto invece di tutto il buon volere, l'impegno e lo zelo messi per l'esito migliore. Nomineremo gli esecutori secondo l'ordine del libretto.
Un buon John Peerybingle, indovinato nel carattere e nelle espressioni, è riuscito il Grandini, baritono di bella e robusta voce. La parte simpatica ma difficile di Dot richiede qualità di attrice e cantante esperta e tale si dimostrò la Baldi per intelligenza, vivacità e grazia. Un ottimo Caleb Plummer per mezzi vocali e gioco scenico il Federici. Lodevole per cura e sentimento la Lucchini (Berta). Buono il Pintucci (Edoardo) per quanto si abbandoni troppo al piacere di sfogare le sue note più belle. Degna di nota anche la Bertinetti nella sua particina di May e gustosamente efficace e moderato il Cannetti (Tackleton). Molto curata anche nei particolari la messa in scena.
Circa l'esecuzione orchestrale, per quanto anche da essa si possa desiderare maggior finezza di coloriti, diremo che contribuì notevolmente al successo dello spartito e di questa buona prova che cancella il ricordo di altre esecuzioni meno felici ci rallegriamo coll'orchestra e col suo direttore.
Quest'oggi unica *matinée* di *Ernani* con Battistini, e stasera prima replica del *Grillo del focolare*, di cui in questi giorni l'editore Ricordi ha pubblicato una buona riduzione per canto e pianoforte curata dal maestro Solazzi.

La sala

S.A.R. il Duca degli Abruzzi, accompagnato dal suo cav. d'onore; la baronessa Dolores Battistini in tulle nero e gran cappello identico; la baronessa Levi-de-Veali in nero e signorina in bianco e pizzi; signora Moretti in rosso; signora Pozzali in grigio scuro; signora Franco in verde; signora Marsengo-Stallo in nero; signora Giorgi in velo nero e gran cappello di piume nere; signorine Poccardi in rosa tenue con guarnizioni in oro pallido; signora Garassini in nero e signorine in celeste pallido; signora Ferrero in bianco e pizzi; signora Ricci in nero e pagliette; signora Barberis in grigio e "renards" bianco; signorina in rosa; signora Camerano in grigio e pizzi bianchi, Signora Palmegiani in nero e signorine in bianco; signora Rusconi in bianco e guernizioni giallo arancio.

Gringoire e Snob

6. *«Il Grillo del focolare» - Opera nuovissima del M° R. Zandonai*, «La Stampa», 28.11.1908

La commedia musicale.

Chi avesse detto a Carlo Dickens che il più delizioso forse dei suoi «racconti di Natale» sarebbe divenuto la trama sottile e gentile e delicata di un'opera lirica avrebbe forse eccitato sulle labbra del grande scrittore uno di quei sorrisi arguti e buoni, di cui sembra tutta penetrata l'arte che creò le figure di Martino Chuzziewit [sic] e di Nicola Nickleby, dell'adorabile Pickwick e della piccola Dorrit.
Come ricavare infatti – dati in special modo certi concetti, in verità assai poveri e restrittivi intorno alle qualità e alle funzioni del melodramma – come ricavare dal piccolo «racconto di fate», semplice sino all'umiltà e tutto vibrante di soave tenerezza e di sentimentalità intima e squisita, l'argomento di un'opera musicale? Dove

la possibilità di un qualche lirico atteggiamento nelle dimesse scene famigliari? Dove una fonte di commozione – e la commozione teatrale come la si intese sino a ieri – nel breve dibattito di anime semplici, delle quali la bellezza appare a noi più viva e più schietta, perché illuminata da una freschezza di impressioni, e da una psicologia quasi elementare, adattata veramente alla qualità dei personaggi? La musica piange, impreca, ride; ma il pianto, l'imprecazione, il riso erompono e si diffondono sonoramente largamente: nella vivacità delle tinte, nel vigore dei contrasti di colore è una delle forze del melodramma; non in quel sorriso velato da una lagrima che è l'umorismo.
Perché dunque disturbare il buon grillo nel domestico focolare per ispingerlo tra la luce artificiosa e violenta della ribalta?

* * *

Perché?
Perché – per fortuna nostra e dell'arte – una quindicina di anni fa venne il «Falstaff» a mostrarci che cosa poteva divenire quella commedia musicale, gaia e serena e sana, che il Pergolese e il Cimarosa avevano intuito: che i continuatori di questa vecchia scuola napoletana erano venuti ravvivando di sprazzi di sonore risate; che col Donizetti s'era elevata alle altezze dell'«Elisir d'Amore» e del «Don Pasquale» per rasentare la perfezione in alcune pagine di «Le vispe comari di Windsor» del Nicolai.
E questo «Falstaff» di cui i pubblici italiani mostrano di tenere così poco conto, – intenti a correre dietro alle vacue sonorità ed ai frolli sentimentalismi si altre opere moderne – questo «Falsfaff» fu la grande finestrata di sole, che dissipò dense nebbie di pregiudizi; che segnò nettamente sentieri rimasti fino allora all'ombra, ed indicò ai giovani che lungo a questi sentieri zampillavano sorgenti vive e fresche, cui il quasi esausto melodramma avrebbe potut attingere nuovi elementi di vitalità, di freschezza, di forza.
E venner gli animosi e gli sdegnosi delle vie battute a dissetarvisi, anche se il farlo poteva costar loro qualche po' del favore popolare. Così ormai da «La locandiera» del Lozzi a «I dispetti amorosi» di Luperini, da «Le maschere» e da «L'Amico Fritz» del Mascagni alle ultime pagine scritte per il teatro dal povero Coronaro è una fioritura non chiassosa ma gentile di lavori che rivelano per alcuni nostri compositori la tendenza a nuove ricerche di finezza, di grazia, di naturalezza.
Se poi la fortuna accarezza piuttosto gli altri, che sanno cattivarsi il favore del pubblico seguendone le tendenze passeggere, che importa?

Il libretto.

Ecco intanto due compositori, l'uno nella pienezza di un fulgido tramonto – il Goldmark –, l'altro in tutto il fervore della balda giovinezza – Riccardo Zandonai –, inspirarsi alle pagine miti dello scrittore inglese per farne materia di una commedia lirica; ed ecco ottenere il primo il successo che auguriamo al secondo.
Trentino, non ancora ventitreenne, licenziato dal liceo musicale di Pesaro, lo Zandonai è infatti alle sue prime armi.
E scegliendo un argomento come questo egli mostrò un ardimento che pochi altri avrebbero.
Il libretto di Cesare Hanau si riduce invero a poca cosa ne' rapporti coll'azione. Esso segue dappresso – per quanto è possibile – la novella del Dickens, ed è bene.

Alla gentile Dot, la moglie di John Peeribyngle [sic] carrettiere sembra che il buon Lare della casa – il grillo – annunzi qualche cosa di lieto. Giunge infatti il marito, il colosso buono come il pane e tutto premure per la moglie; lo John che le pagine del Dickens ci hanno reso così simpatico.
Egli ha raccolto lungo la via un vecchio; un tipo strano che sarebbe morto assiderato, ed ora non si mostra affatto espansivo, anzi trasalisce vedendo giungere l'ottimo Caleb Plummer, un lavoratore di giocattoli al servizio del negoziante Tackleton.
E n'ha di che. Il nocciolo del vecchio nasconde infatti un giovane aitante che tutti credono perduto, poiché di lui, partito per luoghi lontani per non aver potuto – povero – ottenere la mano di May Fiedling, nessuno da anni non ebbe più notizie. Egli è Edoardo, figlio di Caleb; e ritorna ricco e così travestito perché vuole accertarsi se May l'ami ancora. Rivela per altro il travestimento a Dot, e ha da questa la quasi certezza che nella bella May vive tuttora il ricordo del passato.
Ma come, se invece May sta per andare sposa al ricco Tackleton? Egli stesso ne dà giulivo la notizia. Dot peraltro veglierà. Dot sente che a May non possono tornare gradite le prossime nozze. E fa in modo che Edoardo apprenda dalla fidanzata la parola atta a ridonargli un po' di speranza. Il difficile ora è toglier di mezzo Tackleton. Ma vi si arriverà, prevenendolo. Gli sponsali fra il ricco negoziante e May sono fissati per le undici. Ebbene: alle dieci May ed Edoardo saranno marito e moglie.
Ma un'imprudenza di Edoardo, che a niuno ha rivelato ancora il suo essere, tranne che alle due donne, fa credere a John che sua moglie lo inganni. Dot peraltro riesce a convincerlo della sua innocenza, ed Edoardo rivela a tutti chi egli è. Le sospirate nozze si compiono fra la letizia generale – Tackleton eccettuato – mentre lontano le campane annunziano il Natale, e il grillo canta, canta allegramente...

* * *

Che povera cosa, eh? ridotta così!
Ma una dolce poesia famigliare l'investe, la anima, la eleva. E di questa poesia sono vive traccie nel libretto dell'Hanau.
Tutto qui canta la gioventù, la bontà, l'amore. Un senso di serenità diffusa vi domina. La stessa melanconica figura di Berta – una povera ragazza cieca di cui il padre, il buon Caleb, fa il possibile per allietare la vita con l'affetto e con un pietoso inganno – appare sorridente fra la bontà dalla quale si sente circondata. Dalle anime di Dot e di John, di Edoardo e di May, si sprigiona un lieto inno alla vita, e fu forse questa irruzione di giovinezza esultante che spinse il giovane Zandonai ad innamorarsi della novella del Dickens così come essa piacque al Goldmarck [sic]. La vecchiaia nobile e serena non invidia infatti la gioventù: la esalta invece a traverso la tenera bellezza dei ricordi.
L'opera, in tre atti, è già edita in elegantissima edizione del Ricordi, conta 7 personaggi e consente appena un breve coro in ultimo, il coro di Natale.
Se questo sarà un lieto Natale per l'arte, sapremo stasera dopo la prima rappresentazione al Teatro Chiarella.
Ecco intanto l'elenco dei personaggi e degli esecutori: John Peeribyngle: Grandini Edmondo; Dot, sua moglie: Baldi Albertina; Caleb Plummer: Francesco Fedderici [sic]; Berta, cieca, figlia di Caleb: Bice Lucchini; Edoardo, figlio di Caleb: Angelo Pintucci; May Fiedling: Bertinelli Ernestina; Tackleton: Cannetti Ugo.
Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Pietro Cimini.

7. U.G., *«Il grillo del focolare» Commedia musicale in tre atti di R. Zandonaj al Politeama Chiarella*, «La Stampa», 29.11.1908

Questa «commedia musicale» è il primo lavoro di un giovane non ancora ventitreenne. E non si direbbe.

Delle opere dei giovani all'esordire essa infatti non ha le incertezze; non lascia trasparire il turbamento prodotto dalla preoccupazione del successo: della gioventù ritrae invece la sveltezza de' movimenti, la freschezza, la bella audacia, congiunte con una limpidità e con una serenità di visione veramente notevoli.

«Commedia musicale» chiamò lo Zandonaj il suo lavoro. E ci disse così francamente e bene a che egli tenda; a qualche cosa cioè di aggraziato e di agile, ove le lagrime hanno iridescenze di perle e il pianto, quasi per potersi cambiare più presto in sorriso, non penetra oltre la cute: qualche cosa ove l'intimità del piccolo episodio famigliare dà all'affetto intonazioni di idillio, e le bufere in miniatura – tosto disperse dall'onestà dell'amore, e le burrasche in un bicchier d'acqua sembrano suscitate apposta per far sembrare più bello il sole; qualche cosa ove la tenerezza tiene il luogo della passione mentre la mitezza delle anime semplici e quasi ingenue veglia sulla soglia della casa, affinché niuna ombra perversa vi entri a turbarne il sorriso, ovunque serenamente diffuso.

E in questo ambiente di umile bontà il piccolo dramma che si svolge tra piccole anime disuse alle forti commozioni, e che sconvolge per un momento la famiglia del carrettiere John Peerybingle e quella del non meno onesto Caleb Plummer, fabbricante di giocattoli, non può assurgere oltre i limiti di un episodio da essere trattato in forma delicata e con mano leggera.

* * *

Ciò bene comprese lo Zandonaj, onde forzò appena la nota di colore là dove il farlo diveniva esigenza naturale dell'effetto scenico. E tra un compare Alfio infuriato ed il buon Peerybingle tormentato dalla gelosia, seppe vedere che una cosa sola doveva esserci in comune: quella del mestiere.

Tuttavia, vedete un po', anche il breve moto violento quasi ci offende e ci fa pensare involontariamente, ma con desiderio, al soliloquio di Ford nel *Falstaff*: soliloquio meraviglioso, ove ogni accenno ai trasporti collerici della gelosia si attenua e si stempera nel sorriso arguto della musica verdiana.

Ora lo Zandonaj ci avrebbe forse evitata questa impressione, che qua e là ritorna sotto diverse forme, quando egli avesse tenuto in più grande conto un elemento preziosissimo: la declamazione o – per dire meglio – la intimità de' rapporti esistenti tra il valore dinamico del linguaggio umano e l'espressione musicale.

Dicesi che il Verdi leggesse ad alta voce, negli ultimi anni, i versi che voleva musicare, e che nella gradazione degli accenti vocali e nelle diverse inflessioni della voce trovasse la materia per atteggiamenti lirici intimamente connessi col suono della frase e col suo grado di espressione.

Né io stento a crederlo, ripensando alla naturalezza meravigliosa onde ci appare tutto compenetrato il linguaggio musicale nelle ultime pagine del grande compositore, dal finale primo del *Simon Boccanegra* ritoccato al *Falstaff*. E risalgo anche più in là, ripensando a certi tragici declamati, seguiti da più tragici silenzi, nei duetti fra il marchese di Posa e Filippo II e tra questi e il grande inquisitore in *Don Carlos*. La frase semplicemente parlata ed il silenzio orchestrale – silenzio quasi

spettrale – assurgono qui a tanta potenza di espressione quale forse non riuscirebbe a dare la frase musicale più indovinata.
Lo Zandonaj invece non lascia quasi un minuto di tregua all'orchestra. E per quanto ne sia ricco e vario il dire, un più libero e naturale adagiarsi della parola non nuocerebbe certo all'effetto scenico. Così i personaggi ci appaiono come incalzati e travolti dall'irrompente fiumana orchestrale, tanto da non sembrarci più che essi si muovano sempre con quella libertà che la naturalezza vorrebbe. A questo risultato concorre l'abbondanza di ritmi vivaci; tanto vivaci talora da costituire per l'orchestra un vero *tour de force*.
Ma, in compenso, quanta varietà, quanta originalità di atteggiamenti! I brevi episodi orchestrali onde tutta l'opera è tessuta, senza che perciò venga meno in essa una mirabile unità organica, si profilano in orchestra: saltellano (non per nulla siamo tra i grilli) dall'uno all'altro gruppo di strumenti; scintillano; si rincorrono; dànno una vigorosa e caratteristica pennellata al quadro d'ambiente, e tosto dileguano e si perdono lasciando per altro come un addentellato allo svolgersi di nuovi episodi che sembrano così imparentati a tutta prima cogli episodi precedenti (ed ecco il fondamento dell'unità cui accennai) per assumere tosto nuova libertà e varietà di movenze con una sicurezza, con un'arte, con un fare così agile e disinvolto da rivelare non solo una grande maturità di studi, ma un senso squisito dell'eleganza delle forme ed una fantasia fervida e inesauribile.
Questa fantasia si manifesta ugualmente nella ricchezza e nella bellezza della melodia.
Intendiamoci.

* * *

Coloro che nell'opera cercano il motivetto da portarsi a casa come fa l'inglese per i cocci raccolti a Pompei o nel Foro Romano, e sembrano collocare così all'interesse il denaro speso per entrare in teatro, non si illudano. La piccola frase melodica che subito trova le vie della memoria e vi si insedia da padrona e ritorna incessante e quasi inavvertita sulle labbra, qui non c'è; od almeno è così larvata che a rinvenirla tra il ricco e fitto tessuto orchestrale non è cosa agevole.
Ed è, al postutto, poco male. Non credo infatti che le attitudini più naturali dell'ingegno del giovanissimo compositore si svolgano attraverso i voli di un'ispirazione fluente e copiosa.
Gli andamenti larghi e sereni della melodia, secondo vecchi concetti e vecchie forme, male potrebbero, d'altra parte, adattarsi all'ideale di melodramma accarezzato dallo Zandonaj. Egli, nel piegare la musica a tutte le più ardue esigenze della parola, nello sfuggire ogni ripetizione tanto da non valersi neppure – cosa notevole – delle risorse del *leit-motiv* o dei motivi di reminiscenza; nel dare al disegno orchestrale una continua varietà di atteggiamenti, deve di proposito schivare quanto tende a dilagare e ad adagiarsi in comode forme, refrattarie a quell'agilità di movenze che sembra allo Zandonaj canone supremo ed indefettibile dell'arte lirica.
E quando la situazione gli consente di indulgere in qualche modo alla ferrea legge, noi troviamo il compositore come a disagio, tanto da sembrarci alquanto freddo ed incolore persino in quel duetto che chiude l'atto primo: un duetto di cui qualche altro maestro avrebbe fatto un miracolo di passionalità o di commozione gentile e contenuta mentre qui non ci strappa l'applauso se non per le gemme

prodigate in orchestra. E pure non mancano qua e là frasi larghe e sentite, come nell'aria di Caleb dell'atto primo ed in quella di Berta nel secondo, e il duetto fra costoro è tuttavia e soltanto un discendere dal palcoscenico in orchestra ove noi troveremo veramente le traccie di una fantasia copiosa, che si accontenta peraltro di rapidi accenni, come per dire: «Ecco: io potrei svolgere questi temi e forse eccitare il facile plauso, ma perché dovrei farlo se la situazione drammatica non me lo consente? Datemi il modo di provarmici ed io vi darò ad esempio il preludio originalissimo dell'atto primo e quello del terzo, oppure quel terzetto dell'atto primo ove la grazia e la comicità dilagano con una freschezza ed una franchezza di procedimenti degne delle più belle pagine del melodramma giocoso. O, se vi piace meglio, vi darò la rude e caratteristica entrata di Tackleton, dallo svolgimento bizzarro come è bizzarro il tema che lo propone. Od ancora avrete il concertato dell'atto secondo, così ardito ed originale sullo sfondo insistente delle quattro note delle campane lontane».

* * *

Quanto dicemmo sin qui potrebbe bastare per convincerci della nobiltà degli intendimenti dello Zandonaj e della sua sincerità come compositore. Tuttavia ci si permetta un'ultima osservazione.
Egli prodigò mirabili cure all'orchestra. Egli dimostrò che in questo campo la sua mano era sicura, e che fervida in trovate caratteristiche e squisite era la mente. Ma lo Zandonaj tenne del pari conto delle proporzioni? Pensò egli che, caricando l'orchestra di ricchi adornamenti, poneva il palcoscenico in una condizione di inferiorità, mentre qui invece doveva svolgersi essenzialmente la commedia musicale?
Per lasciare che la voce degli attori prevalesse egli dovette più d'una volta sacrificare la naturalezza della dizione a traverso il canto: o si vide costretto a sacrificare certi effetti di sonorità per lasciare l'orchestra in una discreta penombra, poco atta davvero a porre in evidenza tutta l'eleganza e la ricchezza del fitto tessuto armonico e contrappuntistico.

L'esecuzione

Perciò io non faccio una colpa agli esecutori se essi ieri sera parvero troppo spesso agitarsi intorno ad un grande melodramma dalle forti tinte, piuttosto che interpretare una tenue commedia musicale.
Una grande concitazione, effetto forse di panico, li dominò tutti. Ma ad indurli ad esagerare certi effetti dovette altresì contribuire la tema di non poter abbastanza prevalere sull'orchestra. E fu tanto di perduto per l'efficacia scenica, per la naturalezza e per l'equilibrio dell'esecuzione.
Fatta astrazione da tale pecca, devesi convenire che Bice Lucchini trovò nella parte di *Berta* bellezza di accenti espressivi, uniti ad una voce pastosa e di bel timbro; che Albertina Baldi fu una *Dot* vivace ed accurata, e che il Grandini, il Federici, il Pintucci, la Bertinetti ed il Cannetti dimostrarono zelo.
Ma sovratutto al Cimini ed all'orchestra vada la lode. Le difficoltà più gravi furono superate con sicurezza, con giusta cura del colore, con nobile gara di mettere in evidenza tutte le finezze della musica dello Zandonaj.

Il successo

Ed il pubblico, abbastanza scarso per una prima rappresentazione, specialmente

nelle sedie chiuse e nei posti numerati – e come mai? – coll'evocare ripetutamente al proscenio tanto lo Zandonaj quanto gli artisti e il Cimini mostrò di apprezzare con la musica anche l'esecuzione.
Le chiamate, fra applausi vivissimi, furono quattro dopo il primo atto – il più caratteristico ed originale e movimentato, almeno a parer nostro – ; quattro dopo il secondo ed altrettante dopo il terzo. L'opera, senza soluzione di continuità, non poteva consentire applausi durante gli atti.
Dunque un successo, cui la critica s'unisce di gran cuore. Lo Zandonaj rivela infatti una tempra di forte musicista, refrattaria al plauso volgare: sincera ed originale.
E ripensando al suo lavoro, non tornano alla mente le ultime parole della novella del Dickens: «Un grillo canta entro il camino, un giocattolo spezzato giace a terra e null'altro...». Perché resta ora qualche cosa di più e di meglio: una sana opera d'arte; sana e forse vitale: una vivida speranza per l'arte lirica italiana.

8. *Il «Grillo del focolare» al Politeama Chiarella di Torino*, «Corriere della sera», 29.11.1908

Ci telef. da Torino, 28 novembre, notte:
Stasera al Politeama Chiarella è andata in scena per la prima volta la commedia musicale in tre atti *Il grillo del focolare*, musica di Riccardo Zandonai, su libretto di Cesare Hanau.
L'azione, con qualche licenza di tempo e necessarie modifiche, è tratta dall'omonimo e noto racconto di Carlo Dickens.
Nell'atto primo siamo all'antivigilia di Natale nella casa di John Peeribyngle [sic] carrettiere. La moglie Dot per ingannare il tempo conversa con un importante quanto invisibile personaggio della commedia, il grillo del focolare, e lo rallegra cantandogli la canzone dei «fanciulli perduti in mar». Arriva il marito e saluta con espansione. La moglie lo prega di non disturbare il grillo che per lui s'è messo a cantare, deve ascoltarlo sempre perché porta fortuna... Alla fine ancora della commedia col vecchio Tackleton deriso e scornato, Dot, con un po' di morale come nelle antiche favole, gli ricorda: «Al vostro focolare e al vostro cuore – è il grillo che mancò...».
Riassumere il libretto nei suoi particolari descrittivi mi sembra superfluo, tanto la novella è nota. Si tratta di un argomento sentimentale in sostanza, della storia di una fanciulla contesa da un vecchio, Tackleton, al fidanzato che giunge improvvisamente in paese dopo molti anni di assenza e che finisce per sposarla. In casa di John Peeribyngle e Dot si svolge oltre il primo anche l'ultimo atto, il secondo è invece a casa di Taleb [sic] padre dello sposo e di Berta povera creatura cieca, sua figlia.
Il maestro Zandonai, un trentino ventitreenne che è al suo primo lavoro, ha scelto una via meno battuta. Abbandonati i procedimenti ove l'effetto riesce più facile, egli ha risuscitato un genere che dopo il *Falstaff* e le *Maschere* non aveva quasi più dato segni di vita. Ma l'ha fatto fondendo i personaggi ed il modesto ambiente popolare in un'atmosfera di bella poesia avvivata da una musica molto vivace, briosa e ricca di atteggiamenti e di momenti sentimentali di cui è un buon esempio il principio del secondo atto. Si tratta di un duetto fra Berta ed il padre, ottima pagina piena di effusione e di tristezza[3].

[3] Nella collezione roveretana l'articolo viene troncato qui.

9. e.a.b., *La 1a rappresentazione della commedia musicale «Il Grillo del focolare» del M° Ricc. Zandonai al Politeama Daniele Chiarella*, «Gazzetta del popolo», 29.11.1908

Ieri sera si ebbe, come fu annunziato, la «première» di quest'opera, interessante perché si trattava di un – diciamo così – primiparo.
Prima di dire della musica giova riassumere il libretto, tratto da Cesare Hanau dal delizioso racconto di Carlo Dickens, di cui venne conservato il titolo.
[...][4].
Cesare Hanau seppe dare al suo libretto una veste poetica, nobile, delicata, e a quando a quando fece della buona poesia; il che non accade spesso nei libretti d'opera. E di ciò gli va data lode.

La musica

Non bisogna dimenticare che l'ottimo Zandonai classificò e definì esattamente il suo lavoro quando lo designò come commedia musicale. La colpa, adunque è tutta, non dell'autore, ma del genere dell'arte a cui il lavoro appartiene se la materia musicabile non si presta ai grandi voli lirici, né alle alte ispirazioni del dramma. Poiché dramma non è, ma semplice commedia, vediamo in qual modo il musicista ha saputo assolvere il compito propostosi.
La risposta non può esser dubbia. Riccardo Zandonai esce da questa ardua prova cogli onori di una vittoria vera ed autentica. Egli non ha frequenti gli spunti suscettibili di grande sviluppo, ma trova in sé una miniera di piccole idee eleganti, graziose, gentili, originali, che, composte e chiuse in una meravigliosa varietà di piccoli ritmi bizzarri, nuovi, succedentisi senza posa in un istrumentale che è tutto vaghezza e leggiadria, dànno l'immagine di tante gemme sciorinate al sole. Così questa musica, che rivela uno studioso abilissimo e pieno di gusto aristocratico, produce un effetto piuttosto visivo che fonico, lasciando in chi l'ascolta la sensazione di aver visto, con gli occhi abbagliati, tesori di ricami, di arabeschi, di filigrane incandescenti, scintillanti nella compagine di un'opera luminosa.
Opera d'intarsio, di mosaico, adunque, e di cesello: nitida, varia, colorita, con linee e rilievi segnati da una mano maestra che fa pensare a certi meravigliosi ma freddi sonetti dell'impeccabile Teofilo Gauthier. Gran signore del ritmo e di tutte le volubilità di cui il ritmo può esser capace, lo Zandonai è pure maestro sicuro, squisito del dialogo musicale nel quale si fondono mirabilmente come in una trama leggera ma continua tutti gli elementi di cui egli dispone a dovizia e maneggia con tanta abilità.
Una musica elegante, adunque, ed aristocratica che soddisfa pienamente il cervello, lasciando tuttavia nel cuore una sete che le spume vaghe ed iridescenti di cui la coppa è colma non valgono a spegnere.
Ed è proprio così. Dall'audizione di quest'opera si esce con gli occhi abbacinati, col cervello ammirato della leggiadra tenuità della meravigliosa trama orchestrale, ma col cuore assetato da un'ansia indefinibile, da un desiderio, da un bisogno di quell'ispirazione che in tutta l'opera non si afferma veramente e largamente che in una pagina sola – nelle due prime scene dell'atto secondo, e specialmente nella seconda, dove la suggestione sentimentale è davvero potente.

---

[4] Si omette il racconto molto minuzioso della storia.

Musica arida, adunque? No: noi non abbiamo detto questo, perché di melodia bella e buona ce n'è un po' da per tutto, ed i suoi sprazzi lumeggiano più d'una pagina; ma essi impallidiscono alquanto nel contrasto inevitabile col soverchiante barbaglio della trama istrumentale.
Del resto non saremmo imbarazzati a citar parecchie pagine di sentimento e non di pura sensazione. Ma a che pro faremmo noi un elenco?
Preferiamo assai ammirare nel maestro Zandonai le sue belle qualità di sinfonista, di cui dà ottimi saggi nel preludio dell'opera (quattro idee fondamentali inquadrate e svolte con grande eleganza) e nell'introduzione all'atto terzo, dove con due temi svolti su uno sfondo di cupe armonie si raggiungono notevoli effetti.
Preferiamo lodare nello Zandonai il colorista ed il ricercatore di caratteristiche per ciascuno dei personaggi che vivono nella sua commedia. Preferiamo sopratutto rallegrarci con questa giovane e bella tempra di musicista, così schietta, così sincera, che tiene l'arte in quel concetto in cui tutti dovrebbero tenerla, cioè di una cosa elegante ed aristocratica, alla quale solamente coloro che hanno gusto e preparazione sufficiente hanno il diritto di accostarsi. Ed in Riccardo Zandonai, malgrado i suoi 22 anni [sic], che sono pochi, sentiamo di dover riconoscere tale diritto. Il che – ripensandoci bene – non è poco.

L'esecuzione - Il successo

Era corsa la voce che, approfittando della circostanza che il maestro Zandonai è di Trento, gli studenti si sarebbero recati in massa al politeama Chiarella.
La polizia aveva spiegato un solenne apparato di forze, tanto che il teatro aveva assunto una fisionomia assai caratteristica. Si sperava forse di poter arrestare... gli applausi. Ed il buon M° Zandonai ne era assai contrariato perché egli teneva molto alla serenità del giudizio intorno alla sua opera d'arte.
Ma per fortuna tale serenità non venne turbata. Il teatro apparve anzi assai meno popolato di quanto era lecito aspettarsi, trattandosi dell'opera di un nuovo autore.
I tre atti furono ascoltati con molto raccoglimento e si svolsero fra l'attenzione ed il silenzio dell'uditorio, anche perché il compositore, schivo com'è di qualsiasi effetto facile ad ottenersi con violinate, perorazioni od altri arnesi simili, fila dritto col suo discorso agile e serrato, senza interruzioni e senza dar appiglio ad intempestivi applausi a scena aperta.
Le approvazioni vennero solamente, unanimi e calorose, al finire dei singoli atti, i quali furono coronati da quattro chiamate ciascuno agli artisti ed al maestro Cimini. Qualche volta fu evocato l'autore da solo, e gli applausi crebbero allora di intensità.
Il pubblico adunque dimostrò di essersi interessato all'opera e di averne apprezzate le qualità ottime di fattura ed anche di contenuto. Quindi il maestro Zandonai ha il diritto di sentirsi legittimamente soddisfatto del suo successo, non clamoroso, non iperbolicamente entusiastico, ma serio e sincero.
Ed anche dell'esecuzione ha qualche ragione di esser lieto, poiché la signorina Baldi fu una «Dot» che per voce, per sentimento e per la sua figurina gentile ed espressiva seppe meritarsi vive lodi.
Bravissimi il Federici (Caleb) ed il Pintucci (Edoardo). Sobrio, misurato il Grandini (John). Il Cannetti, nella parte di Tackleton, dove sarebbe facile trasmodare, seppe conservare una giusta misura. Più che discrete la Lucchini nella sua parte

assai faticosa, sostenuta con molta coscienza, e la debuttante Bertinetti che seppe vincere il panico inevitabile.
Qualche menda ci fu: certo siamo assai lontani dalla perfezione; ma le cose andranno anche meglio alla seconda rappresentazione.
L'orchestra diretta dal maestro Cimini fu zelante e spesso anche efficace collaboratrice dell'autore, che le affidò un non facile compito da assolvere.
Le masse corali non hanno molto da fare in quest'opera; ma quel poco fecero bene.
Buona la messa in scena.

10. *«Il Grillo del focolare» - L'Opera del M. Zandonai*, «Il Popolo» (Trento), 30.11.1908
TORINO, 28. – Questa sera avremo al Teatro Chiarella la prima rappresentazione della commedia musicale del vostro Zandonai. Nell'attesa, vi invio alcuni cenni sul libretto e sull'opera, sfruttando le ampie e lusinghiere rassegne della stampa locale.
A domani le notizie sull'esito e sull'accoglienza che al nuovo lavoro farà il pubblico torinese[5].

* * *

Il successo dell'opera

Torino 29 – Il successo della commedia musicale del trentino Zandonai è stato felice. Il pubblico abituato alla musica chiassosa, ad impressione, di altri maestri, è rimasto come soggiogato e conquiso dalla facile e spontanea musica del Zandonai che il quasi idilliaco libretto ha rivestito di pagine musicali ricche di sentimento, dal vario atteggiamento.
Il primo atto ha una notevole canzone dallo spunto vario e dolcissimo e si chiude con una delicata *reverie* che conquide l'uditorio e segna il primo successo. Ed il successo è venuto delineandosi al secondo atto ove è un duetto che costituisce una vera pagina d'alto valore musicale ed al terzo atto nel quale [un']armonia tenera e di grande sentimento delicatamente commenta lo svolgersi delle scene.
Alla fine d'ogni atto l'autore fu chiamato al proscenio; si ebbe egli 12 chiamate.
Bel successo dunque; successo che se prova il fine gusto del pubblico sta anche a dire tutto l'alto valore dello Zandonai che, da questo splendido inizio vede aprirsi dinnanzi la via radiosa per l'avvenire.
L'esecuzione fu ottima e la messa in iscena decorosissima.
Degli artisti notevoli il Grandini, la Baldi ed il Federici. Il Cimini, che a Trento già apprezzaste, fu il concertatore coscienzioso ed intelligente dell'opera.
A domani maggiori particolari per lettera.

11. *Un'opera nuova a Torino*, «L'Arena» 30.11.1908
«Cyclamen» ci scrive in data 29:
Un bellissimo successo ha ottenuto ieri sera al politeama Chiarella la nuovissima

---

[5] Segue la riproduzione dell'articolo della «Stampa», 28.11.1908 - v. sopra, n. **6**.

opera del maestro Zandonai, intitolata «Il grillo del focolare», su libretto di Hanau, tolto dalla nota novella di Dikens [sic].
«Commedia musicale» è chiamata quest'opera dal giovanissimo musicista, ed infatti la semplicità e la gentilezza sentimentale del soggetto non comportano altra forma musicale. E l'autore vi si attenne con coscienziosità e rara perizia, con misura e giustezza di visione, quali difficilmente si riscontrano in un esordiente. L'orchestrazione sopratutto è agile, variata, delicatissima, con qualche tratto vigoroso e caratteristico; essa rivela una profondità di studio non comune e un'intuizione vivissima ed originale della bellezza della forma.
L'opera ebbe, in orchestra specialmente, per merito del M° Cimino, una esecuzione lodevolissima.
Le chiamate furono parecchie dopo tutti gli atti, e specialmente dopo il primo, che è il più geniale e movimentato.

12. *Il «Grillo del focolare». Successo pieno e caloroso*, «Il Trentino», 30.11.1908
Il «Grillo del focolare» la commedia musicale piena di brio e di eleganza, del vostro giovanissimo Riccardo Zandonai, di Sacco, ha avuto ieri sera un lieto battesimo, un caldo, pieno, indiscusso successo.
Subito, ancora al principio, quando Dot ci dice del grillo, «l'anima canora della casa silente» l'attenzione del pubblico viene soggiogata. Si vorrebbe applaudire, ma non si può, il crescendo ininterrotto del lavoro non ammette pause, e nessuno ha il coraggio di interrompere con uno strappo violento lo svolgersi armonico di quelle melodie che pare si inseguano e si rincorrano. Invece il pubblico se ne ripaga applaudendo vivissimamente alla fine del I atto – ancora sotto l'impressione dello splendido duetto di chiusa – chiamando artisti e maestro quattro volte al proscenio.
Nel II atto colpisce subito la superba espressione di melanconia nel canto di Berta. Tanto la romanza che il dialogo con Caleb, che segue, sono ascoltati con intensa attenzione. Poi l'azione va via via più animandosi nella scena del brindisi, in quella quando entra Edoardo si sentono accenti di vita e di passione veemente degni della grande arte. E quando cala la tela gli applausi durano a lungo e il maestro ha altre quattro chiamate.
Felicissimo pure il III atto. Assai gustato l'*interludio*, pieno di verità e di alta passione il monologo di John. In tutte le scene seguenti il pensiero musicale procede svelto senza incertezze. Il finale poi è di grande effetto e chiude degnamente il bellissimo spartito.
Altre quattro chiamate al maestro e agli artisti. L'orchestra fu ottima sotto la bacchetta del m.o Cimini. Gli artisti un po' presi dal panico ma poi si rinfrancarono. In certi punti esagerarono un po'. Alla rappresentazione assisteva il Duca degli Abruzzi. Pubblico scelto.
Lieti del successo al maestro che fa onore al paese nostro, e all'amico carissimo presentiamo le più vive congratulazioni e l'augurio che una nuova prova – la quale crediamo di poter dire non lontana – confermi la prima vittoria e sia un gran passo in avanti nella via gloriosa che gli è segnata (N.d.R.).

LA CRITICA

La critica è concorde nell'esprimere il convincimento di trovarsi di fronte a un forte lavoro e nel constatare il successo[6].

Onoranze a Sacco

Essendo arrivata qui la notizia del brillante e splendido successo ottenuto nel Teatro Chiarella a Torino coll'opera «*Il Grillo del focolare*» del nostro concittadino M.o Zandonai Riccardo, la banda del paese fece oggi un giro musicale per le contrade, in omaggio all'autore e come espressione della pubblica partecipazione e letizia pel trionfo da lui riportato. Molti cartellini, inneggianti al M.o Zandonai, furono gettati dalle finestre al passaggio della banda.

X.

13. M. Z., *«Il Grillo del Focolare» del m.o Riccardo Zandonai al Politeama Daniele Chiarella di Torino. Commedia musicale - 3 atti*, «Il Messaggero» (Rovereto), 1.12.1908

Nostra corrispondenza particolare

TORINO, 30 sera.

Al Politeama Chiarella, l'ultimo venuto, ma il più elegante di Torino, ieri sera era raccolto il fiore dell'aristocrazia e della critica Torinese; il pubblico era un po' scarso; era invece molto rappresentata la polizia, che temeva delle dimostrazioni simpatiche di irredentismo, trattandosi di un autore trentino. Ma per fortuna queste non si ebbero, con vero piacere dell'autore, che desiderava un ambiente calmo e sereno.

Prima di dire della musica o dell'esito giova riassumere il libretto, tratto da Cesare Hanau, dal racconto di Dickens, di cui venne conservato il titolo.

ATTO PRIMO

Siamo nei dintorni di Londra, verso il 1830 nella casa del carrettiere John Peeribyngle [sic]. La moglie Dot, sola, attende alla cocoma che bolle sul focolare e saluta il grillo colla canzone dei «Fanciulli perduti in mar»:

Un giorno tre fanciulli
andarono sul mar, sul mar lontano,
voleano toccare il cielo e veder l'onde
in preda all'uragano.
Oh i poveri fanciulli,
sperduti in mezzo al mare, al mar lontano...
Oh la povera mamma che li aspetta
da tanto tempo invano.

Si sente una sonagliera di cavalli, la porta si spalanca ed entra John col mantello coperto di neve. Egli saluta il grillo, che tiene compagnia alla sua piccola Dot e che porta fortuna alla casa. Poi il carrettiere presenta alla moglie un vecchio che egli ha raccolto intirizzito dal freddo, il quale quando resta solo con Dot, si palesa

[6] Prosegue citando brani dalle critiche del «Momento» e della «Stampa».

per Edoardo, il figlio di Cabb[7] ritornato in patria, ricco, ma infelice perché ha saputo che la sua fanciulla, May Fiedling, immemore di lui, sta per sposare Zackleton[8], il negoziante di giocattoli. Egli non crede al tradimento ed è perciò che giunse in paese truccato da vecchio.
La buona Dot lo conforta, ma intanto giunge Zackleton che annunzia il suo matrimonio. Ma siccome non viene creduto, assicura di trovarsi assieme a May per l'indomani, vigilia di Natale, in casa di Cabb ove sogliono andare i coniugi John e Dot.
Edoardo si dispera, ma Dot gli promette aiuto: si trovi domani presso la casa di Cabb; attenda un segnale, la canzone dei «Fanciulli perduti in mar»: vorrà dire che potrà entrare e parlare con May come egli desidera.
L'atto finisce in un placido idillio fra Dot e John, mentre il grillo canta il suo cri-cri.

Atto secondo

In casa di Cabb: una povera casa dove Cabb cerca di consolare con visioni di ricchezza e di paesaggi meravigliosi la figliola Berta, cieca. Sono giunti gli invitati alla cena, John e Dot con le provviste, Zackleton e May; la tavola è imbandita: sul "pudding" tradizionale[9].

Atto terzo

Con propositi di vendetta e coi gelosi furori di John si apre l'ultimo atto. John sta per uscire, quando il grillo si mette a cantare. John scaraventa sul focolare la prima cosa che gli capita fra le mani. Il grillo tace. Allora John lo prega di cantare, di cantare di Dot e scoppia in singhiozzi.
Dot è desolata, ma riesce a convincere della sua innocenza John presentando finalmente a tutti Edoardo, ormai sposo di May. Tutti sono felici eccetto Zackleton al quale si dà la baia dicendogli che ciò è avvenuto perché

Al vostro focolare e al vostro cuore
è il grillo che mancò.

Zackleton, cui il grillo portò sfortuna, brandisce le molle per vendicarsi. Ma dalla chiesa vicina giunge l'eco del coro di Natale e tutti si inginocchiano mentre Zackleton canta:

Triste è il Natale per chi è vinto e solo.

La musica

Il giovane nostro concittadino classificò esattamente il suo lavoro quando lo definì una commedia musicale, poiché la favola del libretto non offre al musicista nessun punto suscettibile di grande sviluppo, ma tutte piccole idee eleganti, graziose, gentili, originali, composte in una grande varietà di piccoli ritmi bizzarri, nuovi, rivelanti uno studioso abilissimo e pieno di gusto.
Zandonai ha saputo intarsiare su questo libretto una musica nitida, spigliata, colorita da mano maestra, l'unica colpa fu forse quella di essersi curato troppo dell'orchestra, lasciando un po' in disparte la recitazione.

---

7 Così per tutto l'articolo viene chiamato Caleb.
8 Così per tutto l'articolo viene chiamato Tackleton.
9 In questo punto si evidenzia un taglio a fondo pagina

Pur tuttavia dall'audizione di quest'opera si esce con un senso di ammirazione per la bellezza della trama orchestrale e per la bravura e l'audacia dell'autore che seguendo una via prefissasi verso la pura arte, abbandona tutti i piccoli mezzi per giungere al successo, quali le ripetizioni del leit-motif [sic], la ricerca di melodie che corrono subito alla memoria, le violinate, la farraginosa ricerca di suoni atti a scuotere l'uditorio e spingerlo all'applauso.

Il successo

Ma il successo non poteva mancare all'opera fine e delicata dello Zandonai.
I tre atti vennero ascoltati fra il raccoglimento e l'attenzione dell'uditorio ed ebbero ciascuno alla fine quattro chiamate all'autore, calorose ed unanimi. Il pubblico si interessò vivamente all'opera e ne apprezzò le ottime qualità di fattura e di contenuto, apprezzò molto il preludio del primo atto e quello del terzo, originalissimo e movimentato; ebbe mormorii di approvazione e di entusiasmo pel terzetto del primo atto ove la musica ha una freschezza ed una spigliatezza di suoni degna di grandi maestri.
Lo Zandonai può ben sentirsi orgoglioso del successo, non clamoroso, ma serio e sincero, e del lusinghiero giudizio del pubblico che uscendo dal teatro chiamava il giovane maestro di Rovereto una bella speranza per l'arte lirica italiana.

L'esecuzione

Era affidata ad artisti buonissimi.
Un'ottima «Dot» fu la signorina Baldi che per voce e per la figurina gentile ed espressiva seppe meritarsi molti applausi.
Bice Lucchini «Berta» sostenne la sua parte, molto faticosa, con vera bravura.
Buonissimo il Cannetti nella difficile parte di «Zackleton».
Federici «Cabb», Pintucci «Edoardo», Grandini «John» si mostrarono degni della loro parte.
Il maestro Cimini assecondato dall'orchestra superò benissimo le molte difficoltà dell'esecuzione.
Il coro del Natale ebbe una esecuzione fine ed aggraziata.
L'opera non richiede grandi scenari né una massa corale numerosa, quindi con poca spesa e con decoro si potrebbe benissimo ripetere l'opera al dimenticato Teatro Sociale di Rovereto.

Per un artista Trentino

Conobbi Riccardo Zandonai a Pesaro negli anni della mia infelice permanenza in quel Liceo Musicale.
Egli allora stava ultimando gli studi di composizione, io intraprendevo il corso di violino: e benché non ci legassero rapporti di intrinseca amicizia, pure una segreta simpatia si stabilì sino d'allora fra noi due.
S'era in quel tempo delle gazzarre studentesche in cui le dimostrazioni di simpatia mascagnana si succedevano giornalmente, non a vantaggio certo della serietà degli studi, organizzate dall'"entourage" del Maestro, che approvava e si compiaceva, qual nume indignato ed offeso, dell'adorazione dei fidi allievi, tanto bene ammaestrati dai suoi pretoriani. Zandonai che poteva essere di questi ultimi e goderne i vantaggi acquistandosi la sempiterna protezione del suo Maestro, seppe sem-

pre schivare la triste responsabilità dei suoi condiscepoli perché era uno di quei pochi che l'arte amano per l'arte, non per gli artisti, e non perdeva invano i giorni nell'ozio, pago di una facile lode che si acquistava a titolo... di benemerenze.
Questa sua dignità artistica e morale appresi subito ad ammirare – anche allora, perché dalle febbri di feticismo io fui sempre immune, e nell'Olimpo mascagnano non ò mai odorato di santità. Ma la nostra amicizia si rinsaldò e divenne più affettuosa quando un anno fa ci incontrammo a Milano.
Pure allora egli stava per superare un momento critico: quello dei giovani compositori di melodrammi, che si presentano all'editore – la bestia nera il più delle volte – col lavoro che rappresenta tutte le loro speranze ed aspirazioni; ma gli arrideva oramai la certezza di vedere accolti i proprii voti e realizzare così i suoi sogni. Io invece stava iniziando la mia vita artistica, o meglio m'accingevo al mestiere artistico percorrendo la carriera del direttore d'opere, che è quasi per tutti una «via crucis».
In quei giorni le nostre relazioni divennero più espansive: si discusse d'arte, d'artisti, di scuole vecchie e nuove, dei nostri lavori: stabilimmo insomma quella corrente di simpatia artistica che, se non deriva da comunanza d'ideali, à certo la sua radice in un senso di stima reciproca che è possibile solo in chi è al di sopra di ogni preconcetto e sente la dignità di una idea liberamente professata. E certo ciò che più mi piacque in Zandonai fu la nobiltà del temperamento: in tutti i suoi lavori v'è una certa ostentazione aristocratica, nel concetto che li ispira nella forma che li riveste. Non occorre forse il coraggio di un artista schivo di ogni volgarità che conquide la folla delle nostre platee, per tentare con la commedia familiare di dar forma musicale ai sentimenti più intimi, che il gusto pervertito del pubblico non può più sentire? S'egli ha avuto la fortuna, in età ancora molto giovane, di poter intrattenere l'attenzione pubblica su un suo lavoro, e se un grande editore lo à protetto mostrando di accordargli quella stima che si concede a chi è destinato a percorrere un glorioso cammino, non bisogna crederlo per ciò un «parvenu», che facendosi piedestallo di ogni ignobile pretesto sia giunto ad innalzarsi tanto da lasciar scorgere le bassure della propria origine.
Egli è riuscito invece al suo intento con una forza di volontà che è la caratteristica del suo temperamento: à affrontate difficoltà con l'animo sereno di chi à coscienza del proprio valore e solo quello tenta imporre.
Ora che l'eco del suo trionfo è giunta sino a noi, e che il «Grillo del focolare» alla luce della ribalta, tiepido grillo, porta fortuna, io saluto l'amico vittorioso e il compagno valente da questa sua terra. Da questa sua terra io penso al genio di nostra stirpe, e alla «rinnovellata itala gente» ascrivo con orgoglio anche questa vittoria.
Oggi la terra dei morti manda i suoi spettri a rinnovare il prodigio di una volontà e di una potenza fisica rimasta leggendaria, il nostro genio incanta e fa fremere un popolo nel nome dell'arte nostra; tutto un risveglio nelle industrie, nei commerci, nelle scienze, sembra avviarci verso gli alti destini vaticinati dai nostri martiri e dai nostri poeti: non siamo più i pezzenti che un lungo servaggio aveva abituato a crederci, non siamo solo gli inutili poeti e i romantici inconcludenti della retorica patriottica: siamo risorti e ci incamminiamo verso un luminoso avvenire: tutta l'«Italia nuova ed antica».

Alceo Toni

14. l. b., *«Il Grillo del focolare» del m. R. Zandonai*, «L'Adige» (Verona), 1.12.1908
A chi tien dietro ai lavori d'arte non sarà certamente sfuggito in questi giorni lo splendido trionfo che ottenne un distinto giovane della nostra patria irredenta. Riccardo Zandonai, con l'opera «Il grillo del focolare» eccita l'Italia a muoversi in aiuto dei fratelli tiranneggiati che sentono nel cuore vivo affetto per noi, e che renderanno un giorno la nostra patria gloriosa.
Ed infatti tutti i giornali periodici di Torino non fanno che applaudire al grande maestro trentino rinnovatore della nostra musica.
Il «Grillo», come libretto offre ben poca attrattiva nei rapporti coll'azione.
Cesare Hanau ha voluto seguire il più possibile la novella di Dickens.
Il dio Lare – il grillo – della casa di Josu Peeribyngk [sic] canta annunziando letizia alla moglie Dot. Giunge intanto il simpatico Josn [sic], carrettiere, tutto cure per la sua diletta: dice di aver trovato nel viaggio un vecchio intirizzito, e lo presenta alla sposa: questi non si mostra molto espansivo e si rode vedendo arrivare Caleb Plummer operaio presso il negoziante di giocattoli Tackleton. Il presunto vecchio nasconde il giovane figlio di Caleb partito dopo aver veduto impossibile, per la sua povertà, il matrimonio con May Fredling [sic], e nessuno aveva più avuto nuova di lui. Edoardo, così si chiama il giovane, ritorna ricco; travestito vuol vedere se la bella May l'ami; svela a Dot il suo travestimento e ottiene da essa parole di conforto sentendo che May l'ama tuttora. La gioia di Edoardo è grande ma è afflitto perché sente da Tackleton la notizia del matrimonio con quella ch'egli ama. Dot però sa che May non può essere felice sposando il ricco negoziante, e perciò veglia e ottiene che Edoardo senta la parola confortante della sua bella.
Come fare però a tor di mezzo Tacyleton [sic]? Lo si previene: gli sponsali fissati per le undici sono portati alle dieci; a quest'ora i due innamorati saranno sposi. Edoardo, sempre sotto mentite spoglie, è imprudente e fa credere a John che la buona Dot sia traditrice; ma questa prova la sua innocenza. Allora Edoardo si rivela e fra l'allegria generale si compiono le nozze. Solo Tackleton è mesto e triste; e mentre un allegro scampanio annunzia la festa del Natale il grillo canta allegramente al focolare domestico.
L'intreccio dell'opera è semplice davvero, ma il poeta gli diede, con la gentilezza di una poesia famigliare, vita e splendore[10].
È bello vedere il modo onde lo Zandonai fa meravigliosamente cantare il suo grillo: la critica lo ha giudicato rinnovatore della musica lirica italiana.
Infatti nelle stesse pagine, che ormai rimarranno come lavoro d'arte immortale, traspira tutta l'anima di lui, aiutata dalla profonda conoscenza contrappuntistica.
All'illustre maestro la lode – che la città di Torino ha saputo interpretare chiamandolo alla ribalta ben dieci volte –; all'Italia la gloria di avere tanta estrema produzione di menti che di tratto in tratto si manifestano nel bel suolo, ponendola al di sopra delle altre nazioni.
Il nostro omaggio dunque al Zandonai, con la speranza di aver presto sui nostri teatri il bel lavoro sempre nuovo perché inesauribile dei armonie, di brio, di trovate artistiche.
Già Ricordi ha pubblicato il «Grillo» per piano e canto e per solo piano, il che servirà a mettere in luce presso tutti questo gran figlio d'Italia...

---

[10] Si sospetta la presenza di un taglio a questo punto della pagina.

15. Carlo Chapperon, *Nel mondo della musica*, «Il Resto del Carlino» (Bologna), dicembre 1908

Torino, dicembre

Dopo un lungo periodo di assenza dalle ospitali colonne del *Carlino*, queste mie ciarle musicali vi ritornano liete per due ragioni: per la compiacenza viva di riallacciare un ideale scambio d'idee coi lettori, e per l'atto gratissimo di richiamar la loro attenzione sopra un giovane artista che non va confuso colla folla dei molti che tentano afferrare il successo così a volte senza un'adeguata preparazione. Troppo spesso infatti in queste nostre languenti cronache musicali dobbiamo usare parole di severa riprovazione per la leggerezza con cui molti giovani si abbandonano alla smania di far noto il proprio nome, senza esercitare la benché minima critica sulla loro produzione. Accade così, in un centro teatrale come è appunto Torino, di assistere in pochi mesi all'esecuzione di decine e decine di opere nuove: dico *esecuzione* intendendo il vocabolo nel suo spietato senso giudiziario, oltreché in quello lusinghiero di pratica scenica.

Queste esecuzioni hanno pure la parte pietosa nel loro cerimoniale: l'assistenza al paziente è qui data dal critico, il quale (il diavolo non è così nero come lo si dipinge) si sforza di raccogliere qualche elemento di mediocrità nell'opera esaminata, per pronunciare una parola d'incoraggiamento. Tale è la formula convenzionale che lascia adito alla speranza nel pubblico e nell'auditore.

Il maestro Riccardo Zandonai da Trento, facendo rappresentare in questi giorni al nuovo teatro Chiarella di Torino *Il Grillo del Focolare* ha dato un buon esempio: ha mostrato come si possa moderare l'impulso giovanile che sollecita alla conquista della notorietà colla disciplina dello studio; ed il pubblico d'altra parte lo ha largamente compensato coll'applauso di questo suo nobile sforzo.

Fatto tanto più notevole questo in quanto che lo Zandonai seppe compiere la propria severa preparazione in tempo assai breve, essendo egli poco più che ventenne. Un altro titolo di merito che va subito riconosciuto allo Zandonai si è quello di aver accostato la sua musica ad un realismo ch'è ravvolto da una sana aura di poesia, ben dissimile quindi da quel realismo di maniera che è oggi di moda e che esce da quei limiti estremi che erano stati dal Bizet segnati colla *Carmen*. E neppure egli ha fatto eco nella sua musica a quel sentimentalismo sciatto che troppo tributo di violinate e d'accompagnamenti asmatici ha raccolto in questi tempi da chi ha falsato, esagerandola, la maniera di un nostro geniale artista. Lo Zandonai si è accostato ad un genere assai difficile, se è lecito arguirlo dalla prudenza con cui i nostri autori, i migliori inclusi, ne stanno lontani. Egli ha scritto una *commedia musicale*, un genere cioè che non presenta quelle risorse d'effetti che il dramma ricava dai contrasti violenti. Ed a noi deve molto piacere il gesto coraggioso di questo giovane che ardisce collegare l'arte sua, sin dall'inizio, a quella fulgida tradizione lirica nostra che ha per suo ultimo e mirabile anello il *Falstaff* verdiano. E la critica torinese richiamando come ha fatto, a proposito del *Grillo del Focolare*, il ricordo del capolavoro giocoso ha fatto al maestro Zandonai un elogio a un tempo e un augurio. Ai dì nostri infatti in cui, a proposito delle nuove produzioni liriche, vien così raramente fatto di trovare un solido nesso colle gloriose tradizioni italiane, deve riuscire assai grato ad un giovane il sentirsi rivolgere un così insolito elogio.

Né questo richiamo al *Falstaff* è suggerito unicamente dall'essere questo lavoro dello Zandonai di genere comico. V'è altrove, salvando le proporzioni, una parentela che riguarda qualità meno apparenti tra i due spartiti. Quando il glorioso

ottuagenario diede al teatro italiano il suo *Falstaff* vi fu come un consenso di sorpresa per la vivacità giovanile con cui in quella musica bellissima si muoveva il ritmo. Parve a molti che tanta varietà di numero non dovesse inutilmente essere apparsa; si credette allora che la musica nostra avrebbe ripreso quella agilità di movimento che sola aveva saputo creare la femminilità birichina e nervosa di Rosina o la furbesca prontezza di Figaro. Purtroppo le previsioni si dimostrarono errate; la musica d'opera venne via via acquietandosi in una mollezza femminea, a rischio d'addormentarsi al flebile canto di una *ninna-nanna* sentimentale.
Ora io non dico che la comparsa di questo *Grillo* possa scuotere dal torpore la musica nostra; se non lo poté un capolavoro quale è *Falstaff*, poca efficacia potrà avere in tal senso questo suo piccolo emulo. Affermo soltanto che da molto tempo non sentiva in un'opera nuova così varî atteggiamenti ritmici. Come è pur certo che tanto equilibrio di composizione, un così esatto coordinamento prospettico dei piani secondari al principale, possono essere invidiati allo Zandonai da molti compositori, anche dai più noti. E come il carattere del personaggio è reso con pochi tratti strumentali (unica abilità che il nostro autore sembra aver derivato dal Wagner), non altrimenti il movimento psicologico delle singole situazioni sceniche è reso con bella evidenza e concisione. Qualità queste di primo ordine per un compositore teatrale.
Non comune ardimento, bene spesso seguito da successo, ha pur egli impiegato nell'affrontare il più grave problema: quello cioè di trovare un rapporto armonico e consono alle tradizioni nostre tra le voci e lo strumentale, tra il palcoscenico e l'orchestra.
Lo Zandonai ha pensato giustamente che le parole debbono essere intese ed efficaci; non soffocò quindi le voci sotto un rumoroso e continuo intreccio tematico; e neppure trascurò di dare all'orchestra quell'importanza che essa ha definitivamente assunto nell'opera moderna. Adottò pertanto una forma di canto dall'andamento melodico ma libero e flessibile, aderente al testo: attorno a cui l'orchestra crea continuamente un'atmosfera ideale e sentimentale. Ed allora che gli eventi scenici richiedono il vigore e la rapidità della sintesi diede all'orchestra stessa importanza protagonistica; mentre altre volte essa brevemente s'indugia nel silenzio perché la parola assuma quell'assoluto rilievo che la situazione richiede.
Quale valore, ed è questo tra i valori il precipuo, ha la melodia dello Zandonai? L'originalità di essa non è grandissima; né tale può essere quella d'un giovane ch'è alla prima prova. Tuttavia si può sin da ora affermare che dimostra sovente una bella indipendenza dalle influenze di maniera che sono nell'aria del teatro d'opera contemporanea.
I difetti del *Grillo del Focolare*?
Non mancano: qualche volta l'equilibrio tra l'orchestra e le voci non è del tutto osservato e queste soggiacciono alla violenza di quella; qualche volta, più spesso, l'accentuazione delle parole è sacrificata ad influenze puramente musicali. E questo è male.
Tuttavia noi speriamo che quel senso vigile d'autocritica che questa prima prova denuncia nel suo giovane autore basterà a far scomparire tali difetti dalla prima nuova opera che lo Zandonai vorrà darci, speriamo, prestissimo.
Carlo Chapperon
P.S. – Il Ricordi ha pubblicato in questi giorni lo spartito per pianoforte del *Grillo del Focolare*.

16. Giorgio Barini, *"Il grillo del focolare" - Commedia musicale di Riccardo Zandonai*, «La Tribuna», 4.12.1908

Torino, 2.

Trattenuto da occupazioni che mi impedirono di assistere alla prima rappresentazione della commedia musicale *Il grillo del focolare* del maestro Riccardo Zandonai, un trentino che ha studiato a Pesaro, ho profittato del primo momento libero per fare una gita a Torino e andare al *Politeama Chiarella* per udire, in una delle successive esecuzioni, questo nuovissimo spartito di cui avevo sentito dire un gran bene.

Premetto che il fatto di avere scelto il tenue racconto del Dickens per ricavarne il soggetto di un lavoro scenico musicale non era tale da ben predisporre chi conosca ed ami l'arte del grande scrittore inglese: è infatti accaduto, come era facile prevedere, che l'adattamento scenico ha profondamente alterato la gentilezza dell'originale, facendone qualche cosa di eccessivo e in pari tempo di inconsistente. L'umorismo è diventato burlesco; il sentimento squisito si è cambiato in sentimentalismo di maniera; la bontà si è fatta debolezza; il dolore contenuto ha trasmodato in furore; e i personaggi hanno acquistato lineamenti troppo duri e incisivi, tolti dalla dolce atmosfera di poesia in cui li avvolse la geniale fantasia del buon Dickens.

Per contro, la tenuità del soggetto, diluito in tre atti, si trasforma in futilità: e se è agevole convincersi che la lettura della novella originale possa far sorgere nella mente di un musicista l'idea di dare una veste sonora a quella geniale espressione di sentimento poetico delicata e sorridente, la trasmutazione plastica, fatalmente inadeguata, doveva trattenere il maestro dall'accingersi ad un lavoro che non può dar piena soddisfazione né all'autore né all'uditore, anche quando l'autore stesso (come è il caso di Zandonai) sia dotato di straordinarie qualità artistiche.

Perché è stata proprio la rivelazione di un temperamento di musicista di non comune potenza la esecuzione di questo lavoro: si resta ammirati dinanzi ad una genialità così schietta e forte, unita a tanta sicurezza tecnica, a tale squisitezza di gusto.

Lo Zandonai, che è giovanissimo, in questo suo primo lavoro si mostra dotato di una esperienza degna di un provetto maestro: ha facilità e spontaneità; agilità di penna; equilibrio perfetto nei particolari di fattura e nello svolgimento degli episodi e dell'insieme; ricchezza invidiabile nella armonizzazione, varia, ardita, brillante senza l'ombra di banalità e di luoghi comuni e in pari tempo disdegnante da ogni stravaganza; logica serrata e convincente nelle modulazioni che si piegano con elasticità a qualsiasi espressione; magistrale elaborazione contrappuntistica che dà luogo a tratti d'insieme in cui, con novità di mezzi ed efficacia di effetti, si svolgono contemporaneamente, equilibrati ma senza fondersi e confondersi, differenti sentimenti bene individuati e caratteristici.

Pochi e bene intesi elementi ritmici opportunamente adoperati conferiscono una fisionomia ben definita ai personaggi, che acquistano, per virtù della musica, movenze e atteggiamenti ben rispondenti al loro carattere; e la bella varietà delle tinte nella tavolozza orchestrale contribuisce con efficacia a siffatta raffigurazione musicale di individui e di passioni.

Il dialogo musicale si snoda agile e snello sopra un tessuto sinfonico elegante e significativo: spezzato allorché le espressioni e i pensieri si oppongono o cozzano, alternandosi; fluente e scorrevole quando vi sia omogeneità di sentire tra le persone dialoganti.

Nel rapido succedersi delle scene, necessariamente varie, non manca però mai quel senso di equilibrio che è connaturato con l'arte dello Zandonai, per il quale lo spartito presenta un insieme pienamente omogeneo pur nella grande varietà dei particolari episodici: e questo effetto è ottenuto per virtù della intonazione generale del lavoro (se così è lecito esprimersi) e non già mediante l'impiego di ricorsi melodici o di temi e motivi conduttori.

* * *

Una minuziosa analisi dello spartito dello Zandonai non può qui trovar posto: me ne mancherebbe lo spazio; ma non sarà inutile un cenno affrettato di talune pagine tra le più notevoli del breve e denso lavoro.
Il primo preludio, di efficace varietà, solidamente inquadrato, arguto e vivo, con accenti di sentimento, elaborato magistralmente e con finezza elegante, dà la fisionomia dello spartito e pone l'uditore a contatto immediato con l'espressione d'arte propria dell'autore.
La canzone dei fanciulli perduti in mare, cantata dalla buona Dot al grillo del focolare, il piccolo genio benefico della casa, è incorniciata nella scena che si svolge, melodica e semplice, come l'anima amorosa della gentile donnina: e il discreto trillare del grillo vi risponde con lieta vivezza. Né meno sentita è la apostrofe di Dot all'"anima canora della casa", che si nasconde sotto la cappa del camino.
Ricche di indovinati contrasti le scene successive: la agitazione prodotta dall'annunzio delle nozze del vecchio e tristo Tackleton è espressa in pochi accenti profondamente sentiti in cui si uniscono dolore, sorpresa, sospetto a seconda dei personaggi; alla agitazione segue il finale dell'atto, vero idillio tutto poesia, serena espressione dell'affetto dei coniugi, Dot e John, si una dolcezza di sogno argutamente commentata dal trillo che si leva dal focolare domestico.
Nel secondo atto, la canzone della cieca Berta, melodica e appassionata; la descrizione delle inesistenti bellezze della casa e del paesaggio con cui il vecchio Caleb illude la figlia infelice contrastano, per il loro poetico sentimento, con le scene successive, vibrate e vivaci: principalmente la preparazione della mensa ha per substrato un allegro felicissimo, svolto sinfonicamente, che trova degno riscontro in un allegretto non meno bello e geniale che accompagna le parole con cui Dot, nel terzo atto, annunzia prossima la letizia ai cuori attristati.
Il brindisi di Dot; la scena concertata delle campane di Natale, di mirabile naturalezza nella sua varia complessità; il breve episodio amoroso, trovano un forte contrasto nella poderosa scena della gelosia che termina l'atto secondo.
Nel terzo atto, dopo un vago e sentito preludio svolto sulla frase melodica della gelosia, che qui assume un carattere dolorosamente malinconico, il monologo di John ha eloquente espressione di afflizione: potente è la scena di John col maligno Tackleton. Dopo il magnifico insieme, così vario di passioni e di sentimenti, costretti con robusta mano nella breve cerchia di poche pagine, sorge da lunge, con effetto straordinario, il cantico solenne del Natale: per la prima volta le voci del coro sorgono per unirsi a quelle dei solisti nella chiusa dello spartito, larga, grandiosa affermazione della vittoria conseguita dalla bontà serena che riscalda i cuori e solleva le menti verso un limpido ideale: l'ideale della famiglia unita e onesta, accolta attorno al modesto focolare animato dal trillo del buon genio domestico.

* * *

Non manca qualche difetto nel lavoro dello Zandonai: ma è così poco quel che si può osservare che davvero non merita il conto di fermarcisi; d'altra parte il giovane maestro dimostra di possedere tali qualità artistiche da convincere che egli per primo deve essersi accorto di quel che avrebbe potuto evitare. Inoltre la esecuzione non ha contribuito a porre in luce tutti i pregi di questo spartito in cui si manifesta uno spirito sano e personale, una fibra solida, una intensità di sentimento ugualmente interessanti, e che talvolta sono stati in parte offuscati dalla mancanza di finezza e di chiaroscuro da parte dell'orchestra, che non sa sonar piano ed è poi fiacca quando dovrebbe essere robusta; dei solisti, che in genere, pure essendo artisti di valore, hanno alquanto caricato le tinte; del coro, che ha cantato con troppa forza.
E ora dobbiamo augurarci che lo Zandonai trovi un soggetto veramente degno di attrarre la sua anima d'artista e che gli permetta di unire le sue ispirazioni a qualche cosa di più geniale e durevole che non al troppo modesto *Grillo del focolare*: egli che mostra (cosa non comune in un giovane) di non sentire influenze di musicisti alla moda e pare abbia soltanto tenuto conto, per la forma, del *Falstaff* verdiano, potrà darci opere d'arte sincere e forti.

17. *La ripresa di «Il grillo del focolare» al "Chiarella"*, «La Stampa», 6.12.1908
Ben venute le dimostrazioni e ben venuti i bei fervori d'entusiasmo giovanile se tutti avessero le conseguenze – pure discretamente temute – di ieri sera! Perché, attraverso il contegno veramente dignitoso degli studenti che si erano dato convegno per salutare nell'autore di *Il grillo del focolare* un figlio dell'Italia irredenta, non altro apparve se non una nuova consacrazione del successo artistico conseguito sin dalle prime sere dell'opera dello Zandonai.
Questo desiderava il giovane e forte e modesto autore, che la notizia di possibili dimostrazioni durante la prima rappresentazione aveva fieramente turbato, come cosa nocevole alla serenità del successo.
Questo gli diedero gli studenti, numerosi, se non affollati.
Così un solo sentimento dominò: quello del rispetto per un'arte che tanto mostra – nello spartito del Zandonai – di rispettare se stessa.
E l'opera ebbe un successo bellissimo, con varie chiamate al proscenio degli esecutori, del maestro Cimini, dell'autore.
Di ciò noi ci rallegriamo. L'opera del giovane maestro trentino potrà infatti peccare di deficienza di teatralità; potrà anche annoiare coloro che in teatro portano solo i loro nervi e il loro stomaco; sarà più o meno vitale; ma certo ha tale sapore d'arte aristocratica, ha tanta gustosità e delicatezza di forme da rivelarci una forza. E questo per ora può bastare. Con altra materia lo Zandonai ci darà altre prove. E queste nuove prove Torino sarà forse prima ad apprezzare un'altra volta.
Alla rappresentazione non assisteva un gran pubblico: ma che farci?
Ora *Il grillo del focolare* andrà in scena in altri teatri: a Milano, forse a Parma, ed altrove. E sarà interessante vedere che ne penseranno questi pubblici. I nostri lettori ne saranno ad ogni modo informati.
Oggi, intanto, e stasera avranno luogo le ultime due rappresentazioni della stagione, con il programma che annunciammo negli «Spettacoli di oggi».

18. *"Politeama Chiarella"*, «La Gazzetta di Torino», s.d.
Iersera, alla prima replica del *Grillo del focolare*, abbiamo avuto quel solito scarso pubblico che, secondo la inspiegabile ma radicata consuetudine torinese, si riscontra in tutte le *seconde*. L'esito tuttavia del lavoro dello Zandonai fu lietissimo, con parecchie chiamate agli artisti, all'autore ed al direttore Cimini in fin d'ogni atto, e confermò pienamente il concorde giudizio che pubblico e critica avevano attestato sin dalla prima sera[11].

19. *Le rappresentazioni del* Grillo del focolare *sospese*, [«La Gazzetta del popolo», *. 12. 1908]
Apprendiamo con sorpresa che le rappresentazioni del *Grillo del focolare*, la nuova opera del maestro triestino [sic] Zandonai, che così schietto e completo successo ottenne al politeama Chiarella, sono state sospese per un tempo indeterminato. La notizia, che sarà senza dubbio accolta con meraviglia da quanti avevano potuto apprezzare le doti del poderoso lavoro, non ci lasciò senza la curiosità di conoscerne i motivi. Perciò abbiamo assunto informazioni, ma siamo appena riusciti a raccogliere delle voci.
Sembra, ad ogni modo, assodato che le ragioni teatrali od artistiche vadano escluse affatto dall'attuale provvedimento dell'impresa, la quale avrebbe così agito unicamente per accontentare l'Autorità di P.S. Questa infatti avrebbe notato una certa affluenza di studenti tra gli abbonati del teatro, soprattutto dopo la prima esecuzione dell'opera, e avrebbe temuto pericoli di chiassate ed incidenti data la cittadinanza triestina dell'autore.

* * *

Abbiamo chiesto informazioni presso l'Autorità di pubblica sicurezza per sapere che cosa ci fosse di vero nelle voci raccolte, per debito di cronaca, dal nostro critico musicale. Il questore ha escluso formalmente che l'Autorità abbia in qualche modo influito nella sospensione delle rappresentazioni del *Grillo del focolare*. Il precedente di dimostrazioni imponenti, ma serene, all'Alfieri dimostrano, del resto, che l'Autorità non aveva alcun motivo per intervenire nei programmi di spettacolo al Politeama Chiarella, dove nessun incidente era mai avvenuto.

20. *Notizie Teatrali*, *Artistiche e Letterarie - Politeama Daniele Chiarella*, «La Gazzetta del popolo», s.d.
Dopo una vita di quasi due mesi si chiuse ieri sera la stagione d'opera con cui si è inaugurato il Daniele Chiarella.
Si chiuse con la quarta rappresentazione della nuova opera del giovane maestro Riccardo Zandonai: «Il grillo del focolare», e con cordiali applausi ai distinti artisti che vi sostennero le parti principali. Alcuni di questi artisti ricompariranno al teatro Regio nella prossima stagione.

---

[11] Forse l'articolo prosegue, ma nel ritaglio si interrompe qui.

Il pubblico non era molto numeroso, forse perché lo spartito del forte compositore trentino difetta di quelle doti di teatralità che scuotono la massa, l'interessano... e producono le piene.
Per qualche sera il Politeama resterà ora chiuso. Da sabato 12, fin verso il 20 corrente, vi agirà la compagnia drammatica Zacconi, attualmente al Carignano, e vi metterà in scena il nuovo «Rossini» di Testoni.
Nella stagione di carnevale il «Chiarella» sarà occupato dalla Compagnia d'operette Lauri-Foffano, che ha per prime donne le signore Lauri e Baroni.

21. [Al Politeama Chiarella], frammento di articolo da giornale non identificato, dicembre 1908.
[...] Giacché poi siamo al Politeama Chiarella, fermiamoci un momento a proposito di *Il grillo del focolare*. La qualità di trentino del maestro Zandonai aveva, è vero, provocato la paura di dimostrazioni, ed anzi possiamo aggiungere che all'orchestra si erano fatti provare in previsione l'Inno di Garibaldi, quello di Mameli e qualche cosa d'altro.
Ognuno sa che invece nulla accadde né alla prima né alla seconda rappresentazione.
Ma avendo poi gli studenti richiesto per sé l'intera seconda galleria, dichiarando lealmente che non rispondevano affatto che qualche dimostrazione irredentista non avvenisse, l'Impresa preferì mettere a dormire per qualche sera la bell'opera dello Zandonai.
Ora essa ricomparirà sulla scena sabato e domenica prossima, e tutto fa credere che essa sarà ascoltata ancora con quella serenità di cui il pubblico diede un nobile esempio durante la prima e la seconda rappresentazione.
Intanto lo Zandonai già pensa a musicare un altro libretto di genere assolutamente diverso da quello cui chiese testé l'ispirazione. E noi non dubitiamo che egli stia per prepararci un'altra opera d'arte ugualmente elevata, sebbene forse anche più teatrale ed accessibile al gran pubblico di quanto non sia *Il grillo del focolare*.

22. f. b., *Il "Grillo del focolare" del M° Riccardo Zandonai*, «Il Momento», novembre 1908

Lo spartito

La sentimentale storia del Dickens, bella e commovente nella sua semplicità quasi infantile, trovò nella musica del giovanissimo autore un commento adatto, un degno commento. E siamo tanto più lieti di constatarlo inquantoché egli sciogliendosi dai legami di cui si circondano altri musicisti, e battendo una via assai più difficile, ottenne una bella vittoria e riuscì a darci un lavoro tutto soffuso di delicatezza soave e di grazia, rivestendo di musica fine ed aristocratica un argomento che trattato senza criterio avrebbe potuto cader nel grottesco. Fusione quasi perfetta fra musica e scena adunque; e ciò, trattandosi di un maestro che si trova alle sue prime armi col teatro, ci sembra costituire uno dei pregi maggiori dello spartito. Riguardo all'estetica della forma il M.o Zandonai si mantenne in una giusta via di mezzo. Senza prendere alla lettera le teorie modernissime, usufruì di qualche richiamo tematico ma, non indugiandovisi però con eccessiva compiacenza. In modo che egli procede spedito e deciso. Né lo vinse il desiderio del pezzo

fatto, staccato, con preoccupazioni di attrattive sul pubblico. Ogni pagina è logicamente attaccata all'antecedente ed al conseguente e non lascia adito all'interruzione dell'applauso richiesto. Si direbbe che in questa commedia musicale si sian dato convegno la freschezza leggiadra e vivace del *Falstaff* e la dolcezza squisita della *Cendrillon*. Il ritmo in tutto il suo potere vi domina sovrano; si agiti nell'orchestra in disegni snelli e saltellanti, si sciolga in andamenti più tranquilli, od erompa subitaneo e nutrito nell'ente sonoro; o salga infine sul palcoscenico ed animi il dialogo con agilità scorrevole, affermandosi ovunque come un disegno nervoso, vivo e pulsante. Considerato sotto cotesto aspetto, lo spartito è davvero degno di rimarco. Ponetegli ancora accanto un istrumentale che nel colore variopinto dei contrasti fra le diverse famiglie di archi, legni ed ottoni, lo assecondi dal lato diremo così pittorico; aggiungetegli dei concetti melodici non sempre originali ma sviluppati con disinvoltura armonica e contrappuntistica e con molteplicità di procedimenti che diano loro adeguato rilievo; ed avrete un'idea sintetica della musica del M.o Riccardo Zandonai. Musica che non assume atteggiamenti di pretesa e non vuol significare più di quanto dice e che si sente con piacere. Un breve sguardo successivo ai tre atti nei punti capitali potrà giovare meglio all'impressione generale.

* * *

Con una specie di proemio orchestrale che si attacca direttamente all'opera comincia l'atto primo. È un movimento spigliato con accenti al tema del Grillo – uno dei pochi dominanti – il quale colla sovrapposizione di parecchi motivi essenziali conduce poco a poco con un lungo crescendo ottenuto assai bene alla prima scena. Il fresco monologo di *Dot* al placido animaletto canoro, lucido nell'istrumentale scintillante, è condotto con indiscussa familiarità coll'orchestra e col canto.
L'arrivo di *John* è un po' comune ma la musica si rialza tosto alla frase di *Dot*:

Sì, è l'anima canora della casa silente

d'una tenerezza squisita, cui fanno eco vaghi arabeschi di flauti, archi ed arpa. Già in queste pagine la caratteristica diremo così coloristica del particolare emerge chiarissima e dominerà sovrana in tutto lo spartito a scapito forse della visione generale. Il M.o Zandonai vi pone gran cura. Ogni entrata di nuovi personaggi si delinea netta, perspicua. Così allorché si presenta *Edoardo Plummer* travestito da vecchio, nell'orchestra si stacca un ritmo leggero e saltellante quasi di *minuetto* che si sviluppa con bella signorilità di procedimenti; così succede ancora all'ingresso di *Caleb* e sopratutto al disegno affidato ai corni ed ai fagotti, di carattere comico, sul quale entra *Tackleton*. Si direbbe che fin dall'inizio l'orchestra cominci a burlarsi di lui, come dovranno ridersene in seguito i suoi amici. E cotesta gaiezza di spunti fa procedere decisa l'azione anche allorché il vero intimo contenuto musicale lascia poca traccia su di noi. Tra le cose migliori che riscontriamo ancora ricordiamo le parole di *Caleb*, di un abbandono sconsolato, qualche buon momento nel dialogo fra *Dot* ed *Edoardo* ed infine il duetto col quale l'atto si chiude. È una placida visione sognante trattata con squisitezza di tocchi in cui riapparisce il motivo del Grillo, mentre un lieve fruscio di archi e dei ritmi di terzine puntate avvolge d'un involucro di suoni accarezzanti i due sposi. La pagina è delicata ma a nostro avviso avrebbe forse potuto esser più sentita e dominarvi meno la ricerca della pennellata orchestrale per lasciar adito all'intima voce del

cuore. Invece la rievocazione è olimpica e serena e l'impressione rimane perciò un poco indeterminata.
Nella protasi dell'atto secondo sono racchiuse le frasi più ispirate dell'opera. Qualche lontana reminiscenza di Puccini e Massenet non è sufficiente ad attenuarne il valore. *Berta* la povera cieca ha l'animo pieno di dolci ricordi. La nostalgia delle cose passate la vince e canta dolorosamente. Nel dialogo stesso col padre, che segue, regna una melanconia stragrande benché i particolari descrittivi assai ricchi e ben riusciti apportino un po' di luce nella lor anima dolorante. Ma il musicista comprese tanto bene la psicologia dei due personaggi che non diede ad essi che un valor relativo e mantenne come sfondo predominante un motivo largo e patetico con modulazioni in minore ove il corno inglese, colla sua voce toccante e velata come il pianto, dialoga cogli archi in sordina, teneramente. Le scene seguenti si animano e l'orchestra si snoda in passi agilissimi, sia durante il colloquio con *Tackleton* sia, e specialmente, nel brindisi di Dot:

Questa fiamma gioconda
altre fiamme ridesta

accompagnata da luminosi accordi ribattuti ai violini nelle regioni acutissime. Pieno di slancio concitato l'arrivo di *Edoardo* – uno dei pochi momenti veramente passionali – e denso di lirica effusione; ma dura un po' poco e non si ha tempo di apprezzare una bella melodia che non manca di espressione. Il rimanente dell'atto sino al finale è forse eccessivamente rumoroso per quanto ciò sia richiesto dall'irrompere sulla scena di tutti i personaggi, dalla collera di *John* e dal riso mordace di *Tackleton*.
L'*interludio* del terzo atto è una bella pagina orchestrale. I due elementi che lo costituiscono – uno spunto breve affidato agli archi sulla quarta corda ed una specie di accompagnamento in sincopato – si fondono assai bene senza rinunziare alle loro caratteristiche, e si alternano in sospiri mesti e doloranti finché scoppiano dopo un crescendo affannoso con la piena del cuore affranto di *John*. E sotto al suo monologo angoscioso ritorna la trama orchestrale a gemere come un singulto.
In tutte le scene seguenti il discorso musicale procede svelto senza incertezze: nel ritmo puntato che accompagna *Tackleton* ilare e giocondo, nel dialogo delle tre donne, nell'arrivo di *Edoardo* e nel finale col breve inno di Natale in cui le voci, l'orchestra e le campane si unisono in un *tutti* di effetto grandioso.
In complesso si tratta di un lavoro solidamente costruito e non solo di una promessa ma di una vera affermazione. Il M.o Zandonai non ha che ventitré anni [sic] e l'avvenire è suo. Ci auguriamo che un inizio così lieto abbia un degno proseguimento.

L'esecuzione ed il successo

Rendere un'opera tutta finezze com'è questa non è facile. Tenuto conto di ciò e sorvolando sulla esagerazione di qualche artista, possiamo affermare che l'esecuzione fu buona. Una cieca efficace fu la signora Lucchini sia nel canto che nel gioco scenico; le furono compagne accurate le signore Baldi e Bertinetti nelle vesti di *Dot* e di *May*. Ed il quartetto maschile composto dai signori Canetti (*Tackleton*), Pintucci (*Edoardo*), Federico (*Caleb*) e Grandini (*John*) le assecondò, dando prova di molto buon volere. Il M.o Pietro Cimini seppe infondere vita e calore all'orchestra e dare risalto agli innumerevoli episodi della musica aggraziata. La

messa in scena decorosa. Il successo fu assai lieto e sincero. Ogni atto venne salutato da replicati applausi che evocarono l'Autore, gli interpreti ed il M.o Cimini alla ribalta. Alla fine dell'opera poi il pubblico fece una calorosa dimostrazione di simpatia allo Zandonai che comparve a salutare ed a ringraziare da solo.
Il teatro era poco popolato. Assisteva il Duca degli Abruzzi. L'opera si replica stasera. Era presente anche il comm. Ricordi, il quale ha pubblicato lo spartito per canto e pianoforte e per pianoforte solo in elegante edizione.

GENOVA 1911

23. *Artisti nostri*, «L'Alto Adige», 25-26.1.1911
Sappiamo che di questi giorni è partito per Genova il Maestro Riccardo Zandonai di Sacco per dirigere le prove del suo *Grillo del focolare*, che sarà rappresentato entro la prima quindicina del prossimo mese nel teatro Carlo Felice. Come si sa, la parte della protagonista «Dot» è stata affidata a Maria Roggero, la squisita artista che ottenne un successo trionfale nella scorsa stagione d'opera del nostro Massimo. Anche le altre parti saranno sostenute da bravi artisti e l'orchestra sarà diretta da un distinto maestro così che il fine lavoro dello Zandonai avrà certamente un'accuratissima esecuzione.
Il pubblico di Genova riconfermerà senza dubbio le lodi tributate a Torino dal pubblico e dalla critica al *Grillo del Focolare*, che rappresenta una delle opere più serie e indiscutibilmente più ricche di inspirazioni e sopratutto di moderna tecnica musicale che sieno state scritte negli ultimi tempi dai giovani compositori italiani.
Quest'opera, verso la metà di febbraio comparirà in veste francese anche su le scene del Teatro di Nizza. A quanto ci si riferisce, lo Zandonai fa molto assegnamento su la esecuzione del suo lavoro davanti al pubblico internazionale che soggiorna in quella città, poiché quell'esecuzione gli aprirà certamente le porte dei teatri francesi.
Daremo a suo tempo notizia dell'esito delle due esecuzioni e intanto facciamo i migliori e più vivi auguri che esso sia quale lo merita l'ingegno di questo nostro apprezzatissimo artista.

24. *Arte ed artisti - Cronachetta*, «Il Trentino», 14.3.1911
[...]
La nuovissima opera di Riccardo Zandonai, *Conchita*, molto probabilmente sarà rappresentata a Nizza, dove ora ha ottenuto un calorosissimo successo *Il grillo del focolare*, dello stesso Zandonai. Eguali accoglienze l'opera ebbe ultimamente a Genova. La critica unanime ne parla come di una rivelazione e loda specialmente la forte originalità del lavoro. L'ispirazione è ricca, melodica, personale, piena di dolcezza sentimentale. «Lo Zandonai – dice il Barini – ha facilità e spontaneità varia, ardita, brillante, senza l'ombra di banalità». In Francia specialmente l'opera dello Zandonai ha destato ammirazione e sorpresa. Il *Figaro* ne ha parlato più volte e non è improbabile che *Il grillo del focolare* possa far presto la sua comparsa anche a Parigi.
[...]

25. Lorenzo Parodi, *Il Grillo del focolare* di R. Zandonai al "Genovese". «Il Caffaro», 19.2.1911

Il libretto

Ieri sera si è rappresentato al *Genovese* la commedia musicale in 3 atti: *Il grillo del focolare* del M.o Zandonai. Prima di dare la parola all'egregio nostro critico musicale, vogliamo riassumere brevemente il libretto che Cesare Hanau tolse dall'omonimo racconto natalizio di Carlo Dickens, vestendone i concetti di buona e semplicissima poesia, come si addiceva all'umiltà dell'argomento che vi si svolge.

[...]

Fra i giovani che hanno la protezione di un grande editore primeggia, a mio giudizio, Riccardo Zandonai, che colla sua prima opera teatrale *Il Grillo del focolare* rivela un ingegno fresco, geniale, franco, indipendente, nudrito di studi profondi. Il giovane musicista esce dalla scuola di Pesaro quando là insegnava Mascagni, ma del suo maestro non ha le esuberanze e quelli scatti enfatici che negli imitatori sono così stucchevoli. Qualche pagina qua e là potrebbe essere incriminabile: qualche procedimento troppo usato, raddoppi e pochi altri nei che sono inevitabili quando si è alle prime armi. Ma, ripeto, tra i giovani militi dell'arte, lo Zandonai deve avere un posto distinto. La sua opera non fu preceduta dalle fanfare della *réclame*; venne a noi modestamente e tranquillamente, direi, col contegno delle persone oneste che hanno una coscienza pura. E la sua bandiera è simpatica: quella che ha inalberato Giuseppe Verdi col *Falstaff*. Il glorioso ottuagenario che aveva in tutta la sua vita fatto vibrare le corde della passione e della violenza, nell'età che più non si sa sorridere fece scattare le liete scintille animatrici di Mozart e di Rossini.

«Io non mi auguro (ripeto quanto scrisse un giovane musicista di grande ingegno che ora miete gli allori nella direzione orchestrale, Vittorio Gui), non mi auguro, nel campo della musica, un ritorno alla frivola commedia cimarosiana e ai vani sogni musicali, se bene freschi e non privi d'una certa eleganza, di Paisiello e di Pergolesi, né vedo l'opportunità di trasportare nel campo musicale forme teatrali morte anche nella letteratura nostra, quali potrebbero essere la commedia di carattere e di intreccio di Molière e di Goldoni; io penso ad una forma musicale che si potrebbe allacciare direttamente a quella della commedia aristofanesca contemperata, in equilibrata proporzione, di elementi lirici e comici, sentimentali e satirici». Verdi col *Faslstaff*, la sola commedia musicale moderna, gettò la prima pietra di un edificio ancora di là da venire. Ed io ho salutato con viva compiacenza la comparsa recente di una commedia eroica: *Don Chisciotte* di Massenet.

Nella commedia musicale dello Zandonai par che siansi dati convegno la freschezza leggiadra e vivace del *Falstaff* e la dolcezza squisita della *Cendrillon*. L'ispirazione melodica non è sempre originale, ma è sviluppata con belle risorse armoniche e contrappuntistiche, con espressiva varietà di procedimenti fatta più efficace dall'orchestrazione nel colore variopinto dei contrasti. Le pagine del *Grillo del focolare* son tutte soffuse di delicatezza soave e di grazia, di un'arte aristocratica che commenta degnamente, senza cader nel grottesco, la sentimentale storia del Dickens, bella e commovente nella sua semplicità infantile. Non è l'arte tedesca che ha bisogno di ritmi di valzer per la comica espressione (si veda l'ultima produzione di Riccardo Strauss).

Il modesto musicista italiano, nato vicino alle Alpi, sente più potente il fremito della patria, e sorride nobilmente in ritmi svariati, snelli, animanti il dialogo con agilità scorrevole e simpatica.

Lo stesso Goldmark nel suo *Grillo del focolare*, che ha pure belle pagine, si è lasciato spesso dominare dalla tirannica e teutonica formola del ritmo ternario che or lentamente or briosamente dà quella danza che gli operettisti viennesi hanno versato sulle ingenue platee. E poiché ho accennato alle grazie della commedia e dei sogni vaporosi nella loro ingenua freschezza che l'arte latina rende con azzurri colori, ricorderò ancora una partitura veramente deliziosa: *La Forêt bleue* di Luigi Aubert.
È questa eleganza ch'io desidero vedere nei lavori dei nostri giovani che si perdono dietro a modelli pericolosi, nell'affannosa brama di conquistare il pubblico.
Riccardo Zandonai, sciogliendosi dai legami di cui si circondano altri musicisti e battendo una via assai più difficile, saprà ottenere vittorie durature.
Io non faccio un'analisi dello spartito, che in molti punti rivela una natura privilegiata. Ho ancora nell'orecchio l'*osanna* finale in cui l'organo, le campane, l'orchestra e le voci inneggiano al Natale con un effetto grandioso. Nel canto giulivo e tenero, per me la stanca vita fiorisce di novella giovinezza. Sono le estreme parole del poeta: «Triste è il Natale per chi è vinto e solo!».
Così non sarà mai di voi, o giovane maestro...

26. c.p., *Teatri e concerti - Politeama genovese - Il grillo del focolare*, «Il Secolo XIX», 18.2.1911

Il maestro Riccardo Zandonai si è presentato ieri sera numerose volte alla ribalta del *Politeama Genovese* dove il pubblico lo acclamava con viva simpatia: e il pubblico non era molto numeroso, ma gli applausi erano così unanimi che compensavano della scarsità degli spettatori, e della diffidenza di quelli che erano rimasti a casa. Certo coloro che assistettero al *Grillo del focolare* si saranno convinti che in Riccardo Zandonai c'è la stoffa di un operista di primo ordine, e che questa sua opera, rappresentata in un ambiente più raccolto di ciò che non può essere il *Politeama Genovese*, può avvincere e conquistare l'anima del più difficile dei buongustai e del critico più severo.
Il grillo del focolare è un vero gioiello: una miniatura di infinite frasi cesellate con una grazia spontanea e del tutto personale: un ricamo di sfumature ricche di effetti e piene di una soavità indicibile. Il maestro Zandonai è ben sceso in fondo all'anima dei suoi personaggi, e la sua musica ne ha rivelata tutta la semplice essenza, e questo ha fatto con un senso così vivo della passione ond'essi sono agitati e con una misura così sapiente degli effetti orchestrali, da renderli in un quadro armonico pieno di suggestione. Qual è il carattere della musica di Zandonai?... Un carattere prettamente idilliaco e sentimentale. Ma badiamo di intenderci anche in questo: tale suo senso idilliaco e sentimentale non si palesa già in forme banali o in quelle ondate armoniche che denotano la più volgare ricerca dell'effetto, bensì costituiscono quella che è la personalità propria dell'autore.
E l'autore del *Grillo* è un temperamento: ieri sera – finalmente – abbiamo ascoltato l'intera opera senza mai ci giungesse l'eco di altre reminiscenze; le frasi più belle dell'opera ci sono apparse come germogli di qualcosa che darà una bella fioritura nuova: lo strumentale – arditissimo in moltissimi punti – ci ha rivelato un sapiente signore dell'orchestra che sa ridurla ad ogni più vigorosa espressione e trarne la più tenue grazia. Ma lo Zandonai abborre da tutto quello che può conquistare l'uditorio con via facile e piana: eppure il libretto – lodevole sotto ogni

rapporto – come si presentava al musicista per ottenere effetti immediati! Il maestro, invece, è rimasto fedele al suo stile: in tutta l'opera non v'è un pezzo che non sia strettamente legato a quello precedente: tutto vi procede come se lo Zandonai fosse guidato da una stretta logica, e non da una fresca vena di ispirazione che è in lui ricca e spontanea.
Ecco perché *Il grillo del focolare* è opera organica, ben delineata, armonicamente fusa in ogni parte; ecco perché nella continuità dell'azione ogni personaggio è sempre nel suo carattere, e perché da tutto il lavoro emana un dolce senso di pace familiare, una infinita dolcezza in cui c'è tutto un indistinto fremito di gioia e di bontà.

*

Ora una musica improntata a questo stile, una musica che ha già in se stessa qualcosa di raccolto, si capisce come in un ambiente vasto qual è quello del Genovese sembrasse svanire tenuamente: eppure quanta ricchezza di strumentale essa contiene! Non certo saggio consiglio è stato quello di rappresentare *Il grillo del focolare* in un ambiente che ha già tutto un pubblico speciale, che diffida della novità e preferisce il già noto... La musica del *Grillo del focolare* deve tuttavia essere apprezzata in tutto il suo valore: ed io vorrei che il pubblico si mostrasse meno apatico, e andasse ad ascoltarla, perché in essa c'è l'impronta di chi un giorno farà moltissimo. E incoraggi il pubblico questo giovane modesto, che dal suo lavoro ha bandito tutte le volgarità, che ha solo ascoltato la voce della sua anima e l'ha diffusa in un'eco dolcissima.
L'opera verrà replicata martedì ed io spero che il successo sarà ancora più pieno e caloroso.
L'esecuzione è stata ottima: lo Zandonai ha avuto col maestro d'orchestra Riccardo Dellera e negli artisti tutti dei collaboratori entusiasti e pieni di fervore.
Maria Roggero, questa giovanissima cantante che è tanto ammirata in *Manon*, confermò ancora ieri sera tutte le sue belle qualità di artista: che freschezza è nella sua voce, e come tutto in lei è in armonia! Essa fu una *Dot* passionale ed umile, squisita: nella scena del brindisi al secondo atto trovò magnifici accenti di slancio e di calore: e tutta la tenerezza diffusa nel personaggio fu da lei resa con una grazia spontanea piena di sentimento.
Berta è la signora Marchesini: cantante ottima anche questa, che eseguì la prima parte del secondo atto con bei trasporti di tristezza; *Berta* è cieca, è la figura dolente e rassegnata entro il quadro di pace: la Marchesini dà un rilievo spiccato a tutto questo, e lo esprime assai bene. Buona *May* è pure la signorina Gisella Bisi.
Il tenore Giovanni Pezzuti, *Edoardo*, fece sfoggio dei suoi ottimi mezzi vocali con una grande anima e un impeto pieno di efficacia: il Grandini è un *John* perfetto, da mezzi vocali eccellenti e dalla scena corretta e dignitosa, e assai bene trovansi Colonna e il Brilli nelle loro difficili parti.
Ed ora tutti gli elogi al maestro Riccardo Dellera che colla concertazione di quest'opera ha dato ancora una volta prova di grande volontà, di studio tenace, e di fervore ammirevoli.

27. *Il successo del «Grillo del focolare» a Genova*, «Corriere della sera», 19.02.1911.
Ci telefonano da Genova, 18 febbr., notte:
Stasera al Politeama Genovese, affollato di un pubblico elegante, ebbe luogo la

prima rappresentazione del *Grillo del focolare* del maestro Riccardo Zandonai. L'opera si presentava per la seconda volta al giudizio del pubblico italiano, essendo stata già data due anni or sono a Torino. Alla fine del primo atto si ebbero tre chiamate agli artisti e tre agli autori. Nel secondo atto, ammiratissimi la scena fra Berta e Caleb, tutta la scena della cena e il concertato sulle campane, il finale provoca ancora tre chiamate agli interpreti e due agli autori.
Al terzo atto furono ammirati il monologo di John, il duetto fra Dot e la cieca e il finale col canto interno al Natale. Alla fine altre chiamate agli interpreti e all'autore. Ottima l'esecuzione specialmente da parte di Maria Roggero, che cantò tutta l'opera con bella voce e fine sentimento, rivelandosi artista di grande avvenire.
Applauditi pure la Marchesini, il tenore Puzzetti [sic], il baritono Grandini, lodevoli gli altri. Ha diretto validamente l'orchestra il maestro Dellera.

28. *Il successo del «Grillo del Focolare» a Genova*, «La Stampa», 19.02.1911.

Genova, 18, notte.

Davanti ad un numeroso pubblico venne stasera rappresentato al Politeama Genovese il nuovo lavoro del maestro Riccardo Zandonai, *Il grillo del focolare*. L'esecuzione fu eccellente, sia per parte dell'orchestra che degli attori, e vennero gustate l'originalità, la freschezza e la genialità di ispirazione che si rivelano nei tre atti di questa commedia musicale. La signorina Ruggero, soprano, il baritono Grandi, il mezzo-soprano Clero Martelli [sic], il tenore Pezzuti Armando e gli altri esecutori furono molto applauditi. Il lavoro ebbe unanime consenso ed il successo fu caloroso. L'autore fu evocato 4 volte alla fine di ogni atto, insieme cogli esecutori e col maestro concertatore Riccardo Dellera.

29. *«Il Grillo del focolare» di Zandonai*, «Il Secolo XIX», 18.2.1911

Genova, 18 notte.

Il *Grillo del focolare* di Riccardo Zandonai, rappresentato stasera per la prima volta al Politeama Genovese, riportò un magnifico successo, dovuto alla musica che con la sua finezza elegante si impose anche al pubblico ligure. Si ebbero quattro chiamate al primo atto, cinque al secondo, tre al terzo, agli interpreti ed all'autore. Ottima apparve Maria Roggero, protagonista squisita; con lei il Pezzutti e la Marchesini divisero gli onori della serata.

30. *«Il Grillo del focolare» di R. Zandonai*, «Il Corriere mercantile», 19.2.1911

Il pubblico genovese ebbe sabato occasione di udire il lavoro di un giovane maestro e di prodigargli calorosi applausi perché ravvisò nell'opera sua uno studio profondo della tecnica musicale e serietà d'intendimenti. L'uditorio, purtroppo non molto numeroso ma attento, si interessò vivamente e pose tutta la sua attenzione a cogliere il buono che nella nuova opera poté riscontrare, cosa non tanto facile in un lavoro complesso ed elaborato nel suo sviluppo orchestrale e dalle forme modernissime, alle quali finora il pubblico italiano non si è interamente abituato. Infatti l'opera del Zandonai è essenzialmente sinfonica; egli ha trattato l'orchestra con intendimenti elevati, rispecchiando i sentimenti da cui sono animati i personaggi della commedia, ma dando ad essa il compito principale. Non

per questo ha del tutto trascurato la parte vocale, che in alcuni punti è anzi curata con efficacia, ma volle abolite le cosidette arie e quelle melodie chiare, nitide, quadrate che formarono e formano sempre l'originalità, la gloria e l'orgoglio della scuola italiana pura. E questo riconobbe e lodò lo stesso Wagner coi noti elogi alla *Norma* di Bellini e colla famosa lettera al Sindaco di Bologna dopo i successi del *Lohengrin*.
Ma oggidì, nell'urto delle varie tendenze, molti giovani credono più originale seguire le orme degli Strauss e dei Debussy, i quali ridussero l'orchestra ad un perenne tormentoso commento del dramma che si svolge sulla scena; ma non sappiamo se il pubblico sarà più tardi disposto a seguirli; per ora no certamente, ché i soli drammi musicali dei Sommi Maestri del passato e le opere moderne che a quelli s'ispirano, benché con forme più elaborate, hanno potere di affollare i teatri.
Ma tornando all'opera del Zandonai, diremo che dei 3 atti dei quali si compone, ci piacque singolarmente il secondo che contiene pagine spigliate e melodiche e l'ultima parte del terzo, svolta con buon effetto mediante il coro interno ed il caratteristico suono delle campane.
Come più sopra diciamo, il pubblico accolse con vivi applausi il nuovo lavoro e volle al proscenio ad ogni atto Autore ed artisti, assieme al direttore, maestro Dellera, che concertò e diresse con animo d'artista e di amico l'opera del Zandonai.
I cantanti gareggiarono di attenzione e disinvoltura. I primi onori alla signorina Maria Roggero, che colla sua bella voce e con spigliatezza rese la parte di *Dot*, e alla signora Cloe Marchesini la quale sfoggiò qui pure la sua robusta voce di mezzo soprano e contralto che tanto la fece ammirare nella *Norma*.
Degni di lode il bravo tenore Pezzuti, il baritono Grandini; la signorina Bisi, il basso Brilli e il baritono Colonna.
Il grillo del focolare avrà domani, martedì, la sua prima replica alla quale auguriamo che il pubblico accorra numeroso.

31. *Il Grillo del focolare al Politeama Genovese*, «Il Cittadino», 19.2.1911
L'opera su cui il pubblico genovese è stato chiamato ieri sera a dare il suo giudizio ci giunse preceduta dall'eco del successo ottenuto due anni or sono al Politeama Chiarella di Torino, successo che valse ad essa l'onore di diverse repliche e l'acquisto della proprietà dello spartito per parte della casa Ricordi.
Ci si aspettava quindi di vedere ieri sera il *Genovese* affollatissimo di un pubblico scelto e intelligente che avesse ritenuto un dovere ed un onore l'erigersi a giudice, sia pure di seconda istanza, di un lavoro che si presentava sotto i più lieti auspici.
Invece niente. Un vuoto desolante, in ogni ordine di posti. La qualità però compensò la deficienza di numero, ciò che forse rese più vero e sincero il successo del *Grillo del focolare*, poiché, tra le poche centinaia di persone che assistettero allo spettacolo, notammo tutta la parte più intelligente e più competente del mondo artistico genovese, in ispecie del mondo musicale.
Il *Grillo del focolare*, commedia musicale in tre atti è, come già dicemmo, opera di un giovane maestro trentino, Riccardo Zandonai, noto come ottimo compositore che conta già molte vittorie ed una produzione musicale feconda, quantunque non avesse ancora, prima di presentare al giudizio dei Torinesi il suo *Grillo del focolare*, tentato il genere teatrale.
La trama per la commedia musicale venne tratta dal noto racconto *Il Grillo del*

focolare del celebre romanziere inglese Carlo Dickens per cura del librettista Cesare Hanau che ha sceneggiato abilmente il simpatico episodio familiare rivestendolo di una forma semplice e poetica.
[...]
Musicalmente il *Grillo del focolare* è un lavoro riuscito. Riccardo Zandonai ha in esso rivelato qualità eccezionali di compositore, ricchezza d'ispirazione, talento di musicista, originalità, ed un possesso profondo della tecnica, indizio di lunghi studi assidui e di una vasta cultura artistica.
La musica corre disinvolta, elegante nello spunto melodico, aggraziata e sincera, senza artifizi o ricerca di effetti volgari. Ed ha spesso vera bellezza d'impeto passionale: mentre non riesce sempre a penetrare completamente nel fondo dell'anima nostra, a suscitarvi nuove sensazioni.
Ma notevole sopratutto nell'opera del giovane maestro trentino è l'eloquenza del discorso orchestrale; il commento sinfonico ha gradazioni sapienti di colore e dimostra l'abilità di chi ha una profonda conoscenza dello strumentale e sa distribuire l'effetto con misura e con diligenza.
L'ora tarda non consente una più minuta analisi di questo lavoro che pur meriterebbe uno studio particolareggiato e completo: costretti a rimanere nel campo della cronaca, dobbiamo limitarci per ora a constatare il successo caloroso e sincero.
Vorrei poter dire dell'esecuzione che fu degna dell'opera. Ma sarebbe un'ingenuità. Ho la convinzione profonda che il giovane maestro Dall'Era [sic] ha consacrato alla concertazione del lavoro le sue migliori energie: le sue doti di musicista, la sua abilità di direttore, la cura assidua, costante di ogni particolare. Ma il suo buon volere ed i suoi sforzi non hanno potuto supplire alla deficienza dei mezzi di cui disponeva.
L'opera dello Zandonai richiederebbe anzitutto di essere affidata ad un'orchestra numerosa, agile, affiatata, fusa, omogenea, che sapesse suonare con calore e con anima, e rendere in tutta la loro espressione le bellezze sinfoniche della partitura. L'orchestra del *Genovese*, troppo ridotta numericamente, non ha dato prova ieri sera di possedere in soverchia misura queste qualità e, ribelle agli sforzi del maestro, slegata e poco disciplinata, ci ha data una esecuzione fiacca, scolorita, indecisa. Forse la preparazione non è stata sufficiente e troppo poche le prove.
In palcoscenico le cose sono andate un po' meglio, quantunque non si possa certo dire che l'affiatamento fosse completo e tutti gli interpreti si trovassero al loro posto. Tuttavia, mediante molta buona volontà e date anche le non lievi difficoltà di tessitura di ogni singola parte, tutti seppero superare con sufficiente onore l'ardua prova. La signorina Roggero ha interpretato con molta grazia il carattere di *Dot*, infondendo sentimento e calore al suo canto e facendosi ripetutamente applaudire.
Ottimamente ha sostenuta la parte delle cieca *Berta* il mezzo soprano signorina Cloè Marchesini che ad una bella voce e ad un metodo di canto eccellente accoppia una singolare efficacia nel giuoco scenico. Ebbe un caloroso applauso a scena aperta dopo la canzone con cui si apre l'atto secondo. Bene anche Gisella Bisi nella breve parte di *May*.
Il tenore Edmondo Perzutti (Edoardo) e il baritono Grandini (John) si sono rivelati anche con questa prova artisti intelligenti che sanno valersi dei buoni mezzi vocali di cui dispongono e sanno farsi applaudire. Assai bene il baritono Colonna ed il basso.

Il pubblico, scarso come ho già detto, ha fatto al *Grillo del focolare* un'ottima accoglienza.
Le chiamate all'autore, che assisteva alla rappresentazione, e agli artisti sono state alla fine di ciascun atto numerosissime e quanto mai calorose.
Oggi due spettacoli: di giorno *Faust* e di sera *Forza del destino* a prezzi ridotti.

32. a.r., *Il «Grillo del Focolare» tre atti di R. Zandonai*, «Il Lavoro», 19.2.1911
Io non so se Riccardo Zandonai arriverà un giorno alla gloria sognata chissà quante volte, poiché l'esperienza dell'oggi insegna che in fatto di musica si comincia qualche volta bene e si prosegue sempre meno bene via via che lo studio della materia si fa più ampio e che si acquista con gli anni la pratica del teatro; questa è purtroppo una dura constatazione che ci porgono anche i migliori maestri della moderna scuola italiana. Per cui bando ai pronostici: l'autore del *Grillo del focolare* abbia il cortese saluto delle folle e degli artisti quale si addice a giovine che avanza con animo e con fede nell'arringo dell'arte, ma le profezie non intralcino per ora il cammino che deve percorrere con serietà e con modestia.
Il *Grillo del focolare* è la sua prima opera, la sua prima prova. Invero, constatiamolo, c'è da restarne meravigliati come di cosa assai singolare, quasi incredibile. Come può rappresentare un primo lavoro questa magnifica partitura orchestrale dove tutto è così squisitamente imaginato e compiuto da dare l'impressione che una mano molto esperta abbia guidato nel loro artistico officio l'infinità di note di cui si compone? Come può credersi debutto questo dramma musicale che ha uno stile proprio dal principio alla fine, che ha una linea di condotta precisa e sicura, che presenta un disegno armonico ben chiaro e definibile, che non pecca mai e non si abbassa alle volgarità dell'effetto, che mantiene inalterato il senso della misura? C'è da stupirne, ed è così: un maestro Zandonai è uscito ad un tratto dalla breve cerchia della sua poca notorietà e si è misurato con i compositori più noti componendo un'opera dove la profondità della tecnica è grande ed eccellente la bellezza dell'istrumentale.
Egli seppe eleggersi un genere musicale proprio al soggetto e fece musica or gaia or triste, leggera, sottile, velata di un trapunto armonico costellato di note che, come un'ombra di mistero, fa rivivere i tempi delle favole in un mondo di dolci fantasie, lontani dalla vita reale e dal dramma del più puro verismo: il *Grillo del focolare* canta in un ambiente musicale a sfumature, chiaroscurato con delicati accenti, canta in una visione serena e dolce e da questa visione sale un mormorio lontano di voci, delle piccole voci delle cose, delle chimere e della buona gente che fa la commedia. Tutto questo senza ricorrere mai alle astuzie dell'effetto che facilmente gli sarebbe riuscito, vale a dire senza mendicare l'applauso con mezzi volgari, proscritti dalle più pure aspirazioni d'arte; il *Grillo del focolare* è opera di adamantina purezza e di castigati procedimenti armonici; qui lo spirito dell'autore giuoca lealmente in faccia al pubblico la sua partita.
La melodia irrompe qualche volta sbrigliata dal cuore dell'orchestra e sale al palcoscenico con un impeto trionfale di amorosa poesia, ma più sovente palpita tenue come un sussurro e accenna e bisbiglia o anche più ampia si muove nella fitta ed agile trama orchestrale sempre desta per sottolineare e per commentare il testo poetico che segue molto da vicino.
Certo questa lirica eminentemente elegante e fine non sarà mai alla portata del

gusto artistico collettivo anche se oggi risona ancora di evviva la grande aula del «Genovese», perché essa non è di facile comprensione sensoriale ed estetica e parla molto all'intelletto; molti anzi lamenteranno un senso di omofonia (laddove è invece varietà di coloriti e di tonalità) per il fatto che questo lavoro è denso di pensiero, l'istrumentale ripieno e nello stesso tempo leggero ed equilibrato così da dare l'impressione di un complesso omogeneo di note anziché l'idea musicale nella sua più semplice espressione come si vuole dalle platee meno evolute.
L'opera è preceduta da un preludio che annuncia, credo, la sera, e poi s'alza la tela con il duetto tra John il carrettiere e Dot sua moglie la quale ha un brano d'ispirata poesia nella romanza: *È l'anima canora della casa silente*, che il pubblico a torto ha lasciato passare sotto silenzio.
Soave nella sua tristezza il duetto tra John e Caleb, l'aria di Edoardo e bellissimo per ultimo il duetto d'amore che si ascolta e gode con vero trasporto; v'è dentro palpitante una musica sentimentale, commovente quasi, che parla d'amore, di ricordi e di felicità con spontanea eloquenza di motivi: inno di pace, d'amore e di poesia.
L'atto secondo, che concede forse un po' meno del primo e del terzo alla fantasia, contiene pure alcuni brani per melodia notevolissimi quale il brindisi di Dot a tinte vivaci e di ottimo effetto drammatico, vibrante di passione e di alta ispirazione. E qui come in tutta l'opera l'autore appare originale così nella tecnica come nell'invenzione dei temi, e perciò non risente dei difetti comuni alla giovine scuola dove le imitazioni sono numerose e molto spesso evidenti anche quando non difetta la scienza e l'ingegno: per questo appunto le opere dei maestri nuovi nascono e muoiono presto.
Ma Zandonai fa invece sul serio, schiva l'ingannevole successo e fa l'arte per l'arte. I suoi ideali stanno al di fuori dell'anfiteatro e della società: per questo il successo d'ieri è per lui doppiamente significativo.
La vittoria fu piena quantunque si notasse molta scarsità di pubblico: l'autore ebbe 3 chiamate al primo atto, 3 al secondo e 4 alla fine, ma il successo avrebbe potuto essere anche molto più entusiastico se non fossero mancate le condizioni necessarie d'ambiente e di esecuzione, condizioni imprescindibili per uno spettacolo oltremodo delicato e sinfonico. La vastità dell'aula e del palcoscenico impediva agli uditori di gustare esattamente le bellezze della partitura, e l'esecuzione orchestrale risultante da una preparazione affrettata non concedeva loro il giusto rilievo. Il maestro Dellera, cui toccò l'onore di concertare lo spartito, fece indubbiamente del suo meglio e fu vero miracolo se mercé le sue cure assidue e intelligenti l'opera poté avere ieri il lieto battesimo del pubblico genovese: certo una preparazione più lunga avrebbe servito assai ad interpretare meglio l'idea dell'autore e a superare bene le difficoltà di cui è ricca la partitura.
La parte vocale, affidata a noti artisti, non demeritò dell'apprezzamento che ottenne dal pubblico nelle rappresentazioni precedenti delle altre opere del cartellone.
La signorina Maria Roggero ci parve molto a posto: fu una Dot di garbo e di passione e cantò con sentimento e con le buone qualità ormai note ai frequentatori della stagione lirica.
Il Grandini trattò con efficacia la parte di John; fu misurato, dignitoso, e fece valere le sue estese e sonore proprietà foniche.
Il tenore Pezzuti (Edoardo) confermò la saldezza e il volume della voce, che non soffre modificazioni o squilibri di sorta.

La signora Cloe Marchesini svolse pure perfettamente la sua parte usando del suo magnifico registro di mezzo-soprano e scenicamente delle sue qualità drammatiche non comuni.
Il basso Mario Colonna fu degno di ogni elogio e così il baritono Brilli e la soprano signorina Bisi.
Tutti gli artisti furono chiamati varie volte al proscenio e fatti segno alle clamorose congratulazioni del pubblico.
L'opera avrà la prima replica martedì prossimo.
Oggi due rappresentazioni: di giorno «Faust» e di sera «La forza del destino».

33. G. B. Polleri, «Il grillo del focolare» di R. Zandonai al Politeama di Genova, «La Cronaca musicale», XV, n. 2, pp. 35-36

Genova, 19 Febbraio 1911

Ieri sera al *Politeama Genovese* venne rappresentata per la prima volta in Genova l'opera del M.° Riccardo Zandonai «Il grillo del focolare».
Essa ebbe un ottimo successo.
Piacque il soggetto e piacque la musica che è di una ispirazione elevata e di fattura squisita. È l'opera di un compositore coscienzioso e nutrito di forti studi, che sa ottenere l'effetto pur rifuggendo dei comuni lenocini che facilmente suggestionano il pubblico.
L'istrumentale vi è trattato da mano maestra con un sinfonismo che si sposa in felice connubio colle voci e col lirismo dell'azione.
Un ambiente meno vasto sarebbe stato più favorevole a quest'opera di un genere piuttosto intimo e molte finezze avrebbero avuto più risalto.
Tuttavia le reali bellezze dell'opera vennero molto apprezzate e il successo, già delineatosi in principio, aumentò sempre fino alla fine e provocò caldi applausi e numerose chiamate al compositore e agli esecutori.
Buona l'esecuzione da parte dei cantanti e dell'orchestra diretta dal giovane maestro Riccardo Dellera, allievo del Civico Istituto di Musica N. Paganini.
Senza dubbio essa sarà ancora migliore nelle rappresentazioni successive.
La vasta sala del Politeama non era molto affollata ma il pubblico era sceltissimo, composto in gran parte di maestri, d'artisti e di buongustai: ciò che rende il caloroso successo sempre più lusinghiero e significante.
È da sperare che l'opera abbia numerose rappresentazioni e che il successo vada sempre crescendo come merita l'opera del M.° Zandonai, al quale facciamo tutti i più caldi rallegramenti e vivi augurii.
Il Caffaro, Il Lavoro, Il secolo XIX confermano il successo della seconda rappresentazione: successo che l'opera di R. Zandonai ebbe anche a Nizza.

34. *«Il grillo del focolare»*, [non id.], 24.2.1911.
In città destò ottima impressione lo splendido successo che ottenne il «Grillo del focolare», l'opera del m.o Riccardo Zandonai di Sacco.
Al giovane maestro, che così splendidamente seppe affermarsi nel campo dell'arte inviamo le nostre congratulazioni, e l'augurio di un altro successo per la sua nuova opera che quanto prima sarà portata al giudizio del pubblico in un teatro di Milano.

Nice 1911

35. G. Davenay, *Au Casino Municipal de Nice*, «Le Figaro» 20.2.1911
Le théâtre du Casino municipal de Nice va donner ce soir une première qui ne saurait manquer d'exciter la curiosité des musiciens. Il s'agit, en effet, de l'œuvre d'un jeune compositeur italien, M. Zandonaï, spécialement traduite pour la scène niçoise. Indépendamment de l'intérêt qui s'attache toujours à la présentation d'un ouvrage inédit, *le Grillon du foyer* – tel est le titre de l'opéra de M. Zandonaï – mérite, à divers titres, d'attirer l'attention. Ce sera le début au théâtre de ce jeune artiste, et tous ceux qui ont entendu sa musique s'accordent cependant à lui prédire une carrière brillante.
De la musique italienne, diront certains pour qui les ouvrages de l'école moderne, chez nos voisins, paraissent malgré leur succès, ne mériter qu'une estime médiocre! De la musique italienne, sans doute. Cependant *le Grillon du foyer*, on s'en convaincra dès les premières mesures, ne rappelle en rien ce que l'on entend généralement par là. M. Zandonaï n'est le disciple ni l'imitateur d'aucun des maîtres dont la renommée en son pays est établie déjà. Si jeune qu'il soit, son talent pleinement mûri a gardé son originalité. Sa manière, ses procédés, la couleur de sa musique, sont à lui et bien à lui. Très mélodique, très sentimentale aussi, mais d'une sentimentalité originale et sincère, son œuvre plaira sûrement par une spontanéité charmante et par une fraîcheur savoureuse que révèlent délicieusement les chatoyantes nuances d'un orchestre savant et qui n'ignore rien des recherches modernes, dont il entend user sans abuser jamais. *Le Grillon du foyer* est vraiment l'œuvre d'un musicien qui n'ignore rien de son art, mais qui n'entend sacrifier aux raffinements inutiles aucune parcelle de sa riche personnalité.
La pièce, très attachante, est inspirée d'un des *Contes de Noël*, de Dickens. Elle suit très fidèlement l'adaptation que l'Odéon, avec grand succès, en représenta jadis.
Elle servira de début à un jeune artiste, Mlle Marguerite Dyma, qui pour la première fois aborde l'opéra-comique. Ce début, tout le laisse penser, sera sensationnel. Car Mlle Dyma y fait preuve d'un talent exquis, d'un sens musical et scénique affirmé, que sert délicieusement une voix d'une pureté et d'une fraîcheur admirables. C'en est assez sans doute pour mettre en pleine valeur l'initiative hardie du Casino municipal, toujours soucieux de faire connaître les œuvres originales et fortes qui méritent de ne point demeurer ignorées.

36. *Hors Paris - De Nice*, «Le Figaro», 22.2.1911
De Nice:
Lundi soir, au Casino municipal, a eu lieu la création en France du *Grillon du foyer*, comédie musicale en trois actes, tirée du célèbre conte populaire de Charles Dickens. La direction du Casino municipal de Nice a fait faire une version française du livret italien tout spécialement pour sa scène. La musique est du jeune compositeur Riccardo Zandonaï, que cette première œuvre a placé au rang des maîtres les plus en vue de la jeune école italienne.
M. Zandonaï a été mis en relief par M. Ricordi, et une œuvre maîtresse lui a été confiée, tirée de *La Femme et le Pantin*, qui sera certainement d'un art extrêmement curieux et personnel, car la partition du *Grillon du foyer*, d'une inspiration

poétique digne en tout de la pensée et de l'imagination de Dickens, est à la fois de haute science et de la plus riche couleur musicale. Un de nos collaborateurs dira la haute valeur de l'ouvrage et l'éclat de la mise en scène. Constatons dès aujourd'hui que le *Grillon du foyer* a pleinement réussi devant l'élite même du public si élégant de la Riviera où se retrouvent toutes les notabilités en villégiature de la société parisienne et de la colonie étrangère.
Au nombre des fragments de la partition qui plurent particulièrement, il faut citer, au premier acte, le chant du Grillon et le duo final entre Dot et John Peeribyngle; au deuxième acte, la scène et l'air du désespoir de John; au troisième acte l'ensemble et le finale.
Cette représentation d'une œuvre inédite en France a servi de baptême artistique à une jeune artiste douée d'une voix ravissante, Mlle Marguerite Dyma. Elle abordait pour la première fois l'opéra-comique. Mlle Dyma, dans le rôle de Dot, se révéla chanteuse de grand avenir et elle obtint un succès considérable, tant par l'ingéniosité de son jeu que par ses qualités vocales. Le public lui témoigna avec enthousiasme son plaisir et son approbation dans tous les airs qu'elle chanta par des bravos sans nombre et de multiples rappels. Il est bien rare de trouver dans une débutante pareils dons aussi complets, s'imposant de façon aussi éclatante.
Dans le rôle d'Edouard Plummer, le ténor Bourrillon de l'Opéra-Comique fut très applaudi pour son chant et sa composition du personnage. Le baryton Maguenat de l'Opéra-Comique mérite également d'unanimes suffrages. Il obtint de nombreux applaudissements. M. Cotreuil contribua à l'éclat de l'interprétation, ainsi que Mlles Presly et Stéphane et M. Herau. Une mise en scène pittoresque avait été parfaitement réglée avec un goût très sûr.
De grands éloges doivent être adressés à l'infatigable directeur de la musique au Casino, M. Jacques Miranne, qui dirigea les études avec une habilité consommée. Le maestro Zandonaï, venu lui-même diriger les dernières répétitions, assistait à cette solennité; il fut acclamé ainsi que son œuvre et ses interprètes. Cette manifestation fait le plus grand honneur au Casino municipal, dont le bel effort d'art fut récompensé ce soir par la magnifique réussite de la partition de Riccardo Zandonaï.

37. *A Nice*, «The New York Herald», 22.2.1911
On télégraphie de Nice au HERALD, à la date de lundi:
Ce soir a au lieu la création en France, au Casino Municipal de Nice, du «Grillon du Foyer», comédie musicale en trois actes, version française spécialement tirée du livret italien pour le Casino Municipal, d'après le célèbre conte de Dickens. La musique en a été écrite par le jeune compositeur Riccardo Zandonai, mis en valeur par M. Ricordi, et se classant au premier rang de la jeune école italienne. C'est une partition savante et colorée, d'une grande nouveauté, en même temps que poétique et richement orchestrée. Tous les hivernants de marque furent présents à cette solennité artistique, les Notabilités parisiennes et celles de la colonie étrangère.
"Le Grillon du Foyer" eut un réel et unanime succès. Le maëstro Zandonai, acclamé chaleureusement, était présent à ce triomphe de sa première œuvre sur une scène française, faisant présager la plus belle réussite pour l'ouvrage de "La Femme et le Pantin" qui lui a été confié. L'interprétation du "Grillon" fut tout à fait excellente, avec une jeune artiste chantant pour la première fois l'opéra-comique

et se révélant douée des plus jolies qualités de chanteuse et de comédienne, Mlle Marguerite Dyma. Le public fut ravi et lui fit un énorme succès pour sa façon d'interpréter le rôle de Dot. Il est permis de prédire à Mlle Dyma beaucoup d'avenir d'après ces éclatants débuts. Le distingué ténor Bourrillon recueillit des applaudissements sans nombre dans le rôle d'Edouard Plummer. Le baryton Maguérat fit du personnage de John Peeribyngle une composition remarquable que l'on couvrit de bravos. A signaler également M. Cotreuil, en Tackleton, vraiment original et aussi bien chantant que M. Herau en Caleb. La partie féminine, outre Mlle Dyma, avec Mlle Presly en Maud Fielding, fiancée d'Edouard, fort applaudie pour sa grâce et sa jolie voix, et Mlle Stéphane, dans l'aveugle Berta, mérite d'être associée au succès de la soirée. L'excellent orchestre du Casino Municipal exécuta à la perfection cette difficile partition, dont les études furent dirigées par l'habile maëstro Jacques Miranne, de l'Opéra-Comique. La mise en scène, réglée avec goût, fut très approuvée pour son pittoresque. Bref, ce fut une solennité artistique particulièrement intéressante et réussie, témoignant d'un magnifique effort accompli par le Casino Municipal, soucieux de propager des nouveautés musicales de haute valeur comme "le Grillon du Foyer".

38. Louis Chevreuse, *Casino Municipal de Nice: première représentation du* Grillon du Foyer, *comédie musicale en 3 actes*, «Le Figaro», 25.2.1911

Le Casino municipal de Nice a donné, lundi soir 20 février, la première représentation du *Grillon du Foyer*, comédie musicale en trois actes, dont c'était la création en France au lendemain même de son succès en Italie.

Le Grillon du foyer est la première œuvre de théâtre de M. Riccardo Zandonaï, dont on ne pourrait guère citer qu'un poème symphonique: *Retour d'Ulysse*, écrit sur les paroles du poète Pascoli et couronné à Vienne, ou des romances composées avant l'âge de vingt ans, publiées à Milan, et dont deux surtout sont particulièrement intéressantes: *Visione invernale* et *I due tarli*. Le sujet du *Grillon* est tiré du conte de Noël de Dickens, qui a déjà inspiré une pièce représentée très brillamment à l'Odéon. Disons tout de suite que le livret italien sur lequel M. Zandonaï a écrit sa partition suit aussi fidèlement que possible le scénario de cette pièce, et que la version française a été faite tour spécialement pour le Casino municipal de Nice.

Si, dans le livret, le conte de Dickens a gardé tout son charme populaire, son parfum de douce sentimentalité et de mélancolie, sa couleur de l'époque romantique anglais, il faut reconnaître que la partition non seulement a respecté tout cela, mais encore en a donné l'expression musicale de la façon la plus adroite, la plus sincère, la plus émouvante et la plus pittoresque qui se pût souhaiter. Rarement il y eut corrélation plus étroite entre l'inspiration du compositeur et la pensée première de l'auteur. Cette corrélation se poursuit jusque dans les coloris et les contours de l'œuvre, dans le relief propre au caractère de chacun de ses personnages, et ce ne fut pas là, certes, l'un des moindres éléments de réussite dont la comédie musicale de M. Zandonaï a bénéficié.

Au lieu de céder à la tentation facile des sujets à effet, M. Zandonaï a élu de prime abord, pour la faire sienne, la noble et simple invention de l'un des génies littéraires les plus humains et les plus purs. L'expérience vient de montrer combien dignement, avec quel bonheur d'inspiration, quelle science des ressources de l'orchestre, et quelle ingéniosité probe dans leur emploi M. Zandonaï s'est acquitté

de la tâche vers laquelle l'ont porté, pour ses débuts, une intelligence et une sensibilité artistiques véritablement d'élite.
Dans ces trois actes, où le compositeur a su combiner les voix et les instruments de manière à donner une variété d'impressions surprenantes, sans jamais se disperser ni entamer l'unité de sa construction dont les reliefs polyphoniques ne font que servir l'ordonnance symphonique, cependant toute parfumée de mélodie, on doit citer le chant du Grillon, au premier acte, et le duo entre Dot et John, d'une grande douceur et d'une tendresse pleine de sérénité, qui termine cet acte. Plus mouvementé est le deuxième, qui s'ouvre sur la plainte de la jeune aveugle Berta disant sa tristesse; viennent ensuite le souper, les toasts et l'appel que fait Dot au souvenir des absents, son imprécation sur ceux qui les oublient, puis le finale, la scène de violence où John, dupe d'une méprise, se précipite sur Dot, et la chasse.
Le troisième acte, avec les lamentations du malheureux John, son injuste fureur contre le grillon, puis sa prière au petit génie du foyer, le retour d'Edouard Plummer, que l'on avait cru perdu à l'étranger et qui tombe dans les bras de son père, le vieux Caleb, le désappointement du méchant Tackleton, à qui il vient enlever sa fiancée, enfin la défaite de celui-ci qui s'avoue vaincu, subitement, lorsque retentit au lointain un chœur religieux, tout cela est essentiellement «théâtre» et traité avec un sens dramatique tout à fait neuf.
L'interprétation fut en tout point digne de l'ouvrage; une jeune artiste y faisait ses tout premiers débuts, qui ont été extrêmement brillants: Mlle Marguerite Dyma, en effet, dans le rôle de Dot, a fait preuve des plus grandes qualités de comédienne et de chanteuse. Sa voix est fort jolie, d'une belle étendue et d'un timbre agréable, et son jeu, plein d'intelligence et de justesse, a beaucoup plu. Le nom de Mlle Marguerite Dyma est à retenir, car elle apparaît dans cette importante création où elle débute sans jamais avoir abordé l'opéra-comique auparavant, comme réservée au plus bel avenir.
Dans le rôle du roulier John Peeribyngle, M. Maguenat obtint également beaucoup de succès et fit applaudir sa belle voix de baryton qu'il sut bien mettre au service de l'émotion, de l'attendrissement et de la colère, puis du repentir. Le ténor Bourrillon composa le double rôle du voyageur vieilli sur les chemins et du fils retrouvé tout à coup, devenant l'amoureux et le fiancé de Maud, avec une grande habilité. La souplesse de son talent, la chaleur et la distinction de son chant, la jeunesse de ses élans unies à une silhouette de beau cavalier, lui valurent des applaudissements sans nombre. Tackleton, le marchand de jouets, le prétendant berné, était tenu par M. Cotreuil qui s'y montra de tous points excellent, et y recolla sa large part de bravos. Le vieux Caleb mérita à M. Hérau l'approbation unanime, et Mlles Stéphane dans le personnage de Berta, l'aveugle, et Presly dans le rôle de Maud, la petite fiancée, contribuèrent à un ensemble tout à fait remarquable.
L'excellent orchestre dirigé par M. Jacques Miranne, de l'Opéra-Comique, doit être associé largement à cette brillante réussite: l'exécution fut non seulement impeccable, mais encore d'une délicatesse qui fit valoir les moindres nuances et toutes les intentions de ces pages originales. Ce n'était pas un petit labeur que de mener à bien études d'une partition telle que celle-ci; M. Jacques Miranne, en le faisant, a prouvé de quoi était capable, sous sa baguette de chef d'orchestre, une phalange de musiciens comme ceux du Casino municipal.
Ajoutons, pour terminer, que les décors et les costumes furent trouvés d'un goût

parfait avec leur évocation de vieille gravure anglaise 1830. La mise en scène ne pouvait être mieux conçue ni mieux réglée; tout le monde s'est accordé à le reconnaître et à en faire les plus grands éloges.
D'ensemble c'est là un effort magnifique qui fait au Casino municipal de Nice le plus grand honneur; il est digne du labeur accompli depuis quelques années par la direction qui poursuit, avec une constante énergie et un rare bonheur, l'exécution d'un programme qui tendait à faire de Nice un centre artistique incomparable.
Il est hors de doute qu'elle y a magnifiquement réussi, et la création du *Grillon du foyer* aura été l'une de plus brillantes et des plus décisives étapes de son œuvre.
Le succès de la première à été considérable, nous l'avons dit déjà, et les acclamations du public furent si chaleureuses et si impérieuses que l'auteur dut, après le troisième acte, apparaître sur la scène au milieu de ses interprètes, et fut l'objet d'une superbe ovation.

39. A. Woisard, *«Le grillon du foyer»*, L'Eclaireur, s.d.
Le nom de M. Riccardo Zandonaï est à retenir. Ce sera certainement celui d'un grand musicien, c'est actuellement celui d'un compositeur plein de promesses dont quelques unes se sont déjà réalisées.
Sur le thème un peu plat d'un livret tiré de Dickens, il a écrit une partition charmante qui est déjà populaire en Italie.
Certes, M. Zandonaï connaît les grands musiciens et leurs œuvres, et parfois il manifeste que ses sympathies vont de Massenet avec le *Jongleur de Notre-Dame* et *Werther*, a Wagner avec *Lohengrin* et *Siegfried*. Sa musique a des reflets de ces grands maîtres.
Ce n'est pas là un reproche que je veux faire à ce jeune compositeur, car il a assez de talent pour écrire des partitions qui ne devront rien à personne.
On ne peut lui reprocher ni les violences des véristes italiens, ni les fadeurs des mélodistes outranciers, et ceux qui prennent comme criterium du succès d'un opéra le nombre d'airs qu'ils ont retenu, risquent bien de rentrer chez eux sans siffloter le moindre refrain.
Il y a de la mélodie dans le *Grillon du Foyer*, et une mélodie qui s'accorde avec une rare orchestration brillante, fouillée avec un rare tour de main, qui donne l'impression de la facilité, alors qu'au contraire c'est un véritable jeu de puzzle aux mille enchevêtrements. Elle rappelle la manière d'Humperdinck.
Le premier acte se termine sur un duo tendre, traité avec beaucoup de douceur et de poésie. Le deuxième acte est un peu long, et c'est musicalement celui qui fait le moins d'effet. Au contraire, le troisième, qui contient quelques passages, je ne dirai pas dramatiques, mais plus saillants, plus théâtre, a permis à M. Zandonaï des développements orchestraux tout à fait intéressants.
Le public a écouté avec une attention sympathique cette œuvre qui n'est pas ennuyeuse, malgré le peu d'intérêt du sujet, et à la chute du rideau, qui tombe sue un chœur fort bien venu, on a réclamé l'auteur, et M. Zandonaï, tout menu, avec la timidité de ses 23 ans, est venu saluer la salle qui acclamait son œuvre première.
L'interprétation est généralement bonne: Mme Marguerite Dyma, hier encore au Music-Hall, jouait le personnage de Dot. La voix de Mme Dyma est fort jolie dans l'aigu; le médium manque de force; l'artiste chante avec goût et joue d'une façon charmante: elle a été fort appréciée.

M. Maguenat déclame avec précision, d'une voix chaleureuse et mordante, le rôle de John, le principal de la pièce.
M. Bourrillon (Edouard) a retrouvé sa voix que les jours de mauvais temps avaient obscurcie; elle est très agréable, cette voix de ténor au timbre sympathique.
M. Cotreuil composa avec son habituel talent la figure de Tackleton. Enfin, M. Hérau, Mmes J. Stephane et Presly tiennent honorablement les autres rôles.
L'orchestre de M. Miranne a mis en relief cette partition intéressante dont beaucoup de jeunes auteurs voudraient bien pouvoir revendiquer la paternité.
Deux décors pittoresques et une mise en scène bien comprise de M. Fioratti encadrent le *Grillon du Foyer* et sa mélancolique chanson.

40. André Lenéka, *La saison à Nice. Création en France de* Le Grillon du Foyer, *comédie musicale en trois actes*, *d'après le conte de Ch. Dickens*, *par César Hanau (version française de M. Maurice Vaucaire)*, *musique de M. Riccardo Zandonai*, «Comœdia», 1.3.1911

C'est avec des tentatives de décentralisation comme celle de *La Danseuse de Tanagra*, à l'Opéra, et comme celle de *Le Grillon du Foyer*, au Casino Municipal, due cette fois à l'initiative heureuse de M. de Farconnet, que l'on fera de Nice le centre d'art, dont on parle un peu partout.
Nous devons louer M. de Farconnet comme nous avons loué M. Villefranck, qui ont bien mérité tous deux de notre grande cité artistique.
L'œuvre que vient de nous présenter le Casino Municipal est la première partition d'un jeune compositeur italien, M. Riccardo Zandonai, dont la technique musicale est déjà remarquable; mais est-ce bien la partition qu'il fallait écrire pour un livret tout de simplicité, tout de naïveté comme celui que les librettistes ont tiré du conte de Ch. Dickens? L'avenir nous dira si le cadre, ici, n'a pas été trop imposant pour un si menu subjet. Quoi qu'il soit, le cadre orchestral prouve une maîtrise indiscutable, et nombre de pages de cette partition dénotent chez le compositeur un tempérament dramatique qu'il fallait mettre en lumière, et le directeur du Casino Municipal n'y a pas manqué, ce dont nous devons lui savoir gré.
Rappelons, en quelques lignes, le sujet naïf de *Le Grillon du Foyer.* Un roulier, John Peeribyngle, vit heureux près de sa femme, Dot, et pendant qu'il gèle au dehors, celle-ci, près du foyer où chante le grillon protecteur de la maison, fait bouillir le thé et raconte le complainte des «Enfants perdus en mer». Mais son mari revient, accompagné d'un vieillard ramassé en route, qui n'est autre qu'Edouard, fils de Caleb, parti il y a six ans pour l'Amérique, où il a fait fortune. Caleb, pauvre et désespéré, vit entre une fille aveugle, Berta, et Maud, sa seconde fille, que Tackleton, son patron, sans cœur et fort riche, veut épouser, malgré Maud qui pleure toujours l'absent. Dot protège les amours d'Edouard et de Maud, mais John, non averti du retour du fils de Caleb, a surpris un baiser de remerciement que celui a déposé sur la joue de Dot, et il conclut brutalement à une trahison. Il veut s'en venger en tuant Edouard, mais le grillon chante la joie du foyer et John s'arrête, se repent; lorsqu'enfin tout s'explique, Caleb et sa fille Berta, à qui on a raconté la misère que lui cache son père, retrouve son frère Edouard qui vient d'épouser Maud et se fait reconnaître par son père. Tackleton, joué, furieux, veut tuer le grillon qui le nargue, mais un chant religieux qui intervient au loin le frappe et l'émeut. Il se laisse prendre la main par l'aveugle Berta, qui sem-

ble lui promettre à lui aussi une vie de famille douce et tendre.
Tout le finale du premier acte est d'une poésie exquise et M. Riccardo Zandonai a écrit à ce moment-là la musique adéquate ai sujet. Beaucoup d'autres pages sont à citer, réserve faite de la grandiloquence musicale qui dépasse le conte à commenter. Mais nous ne saurions trop le répéter, M. Riccardo Zandonai est un véritable jeune dont la critique aura à se préoccuper er à commenter à son tour dans l'avenir de nombreux succès de théâtre. L'orchestration de M. Zandonai est vraiment riche et soutenue et l'écriture en est très distinguée.
La direction du Casino Municipal a monté *Le Grillon du Foyer* avec beaucoup de goût et lui a donné une interprétation d'ensemble parfaite.
Dot, c'est Mlle Marguerite Dyma, une débutante, gracieuse, jouant avec sincérité et possédant une voix de soprano dont le registre élevé est très brillant, Mlle Stéphane est très touchante dans le rôle de l'aveugle Berta et Mlle Presly, qui n'a qu'à paraitre, fort gentille. Du côté masculin, félicitons M. Maguenat pour sa création très heureuse de John, le mari jaloux de la gentille Dot. Il a chanté avec beaucoup d'émotion et de sa belle voix si chaude, l'exquis finale du premier acte. M. Bourrillon, tout à fait remis d'une longue indisposition, nous a beaucoup plu dans le personnage du fils de Caleb qui vient jeter le trouble dans le ménage de John et Dot avant de se faire reconnaître. La voix de M. Bourrillon est d'un timbre très agréable et bien dirigée par le chanteur. Très bien, aussi, M. Cotreuil dans Tackleton et M. Herau en vieux Caleb. Mise en scène simple, ainsi qu'il sied à la pièce, due à l'habileté de M. Fiaratti. Mais ce qu'il faut féliciter par dessus tout, c'est M. Jacques Miranne, le maître averti, qui a dirigé avec toute sa science musicale la partition fort difficile de M. Riccardo Zandonai.
Les moindres nuances ont été mises en valeur et si les voix n'ont pas été couvertes par la trop riche orchestration du jeune compositeur, c'est à M. Jacques Miranne qu'on le doit. Compliments chaleureux à ses musiciens si bien disciplinés. Pour nous résumer, succès nouveau de décentralisation artistique que *Comœdia* se fait une joie d'enregistrer.

41. Jean Griff, *Théâtre du Casino Municipal - Première représentation (création en France) du* Grillon du Foyer, *comédie musicale en 3 actes, d'après Ch. Dickens, par César Hanau*, version française de Maurice Vaucaire, musique de Riccardo Zandonaï.

Le Grillon du Foyer appartient, comme sujet, aux contes de Noël anglais et aux contes genre 1830; c'est assez dire que la naïveté de l'affabulation se teinte d'une note assez plaisante de romantisme dont, nous le verrons plus loin, le compositeur n'a pas manqué de s'inspirer. Mais c'est aussi pour toutes ces raisons, malgré sa naïveté, un sujet assez incompréhensible pour la mentalité française, de ce commencement du siècle où l'on ne croit plus à l'existence, en tant que dieu lare, du grillon du foyer. Mais, au fond, tout cela n'a pas grande importance, puisque les différents épisodes qui constituent l'action de la nouvelle œuvre lyrique, montée par le Casino Municipal, se déroulent d'une façon suffisamment logique, et que le dialogue, écrit par l'aimable poète Maurice Vaucaire, est, à la fois, d'une suffisante clarté et d'une jolie tenue littéraire. Il me faut, d'ailleurs, arriver à M. Zandonaï et à sa partition.
M. Zandonaï est un jeune musicien italien, dont le Grillon du Foyer est la premiè-

re œuvre lyrique importante. Sans aller jusqu'à lui appliquer le vers du poète et assurer que, du premier coup, ce compositeur a affirmé sa maîtrise, on ne peut s'empêcher de reconnaitre, dès une première audition, que nous nous trouvons, ici, en présence d'une œuvre lyrique très intéressante, où les parties vocales sont toujours traitées avec adresse et où le rôle assigné à l'orchestre dénote, chez l'auteur, une conception qui ne manque ni d'art, ni de talent, ni même d'une certaine originalité. On peut, évidemment, penser, en attendant le Grillon du Foyer, au «Werther» de notre grand Massenet. Une de nos plus aimables cantatrices de l'Opéra, assistant à la répétition générale, me faisait remarquer une phrase qui rappelait avec obstination le 'leit-motiv' même du «Siegfried» de Wagner, mais, en admettant même que ces remarques soient fondées, M. Zandonaï pourrait facilement répondre qu'on pourrait choisir plus mal ses auteurs et ses modèles. Et puis, je le répète, malgré l'influence de Massenet, malgré le passage qui nous fait penser à l'immortel chef-d'œuvre du maître de Bayreuth, le Grillon du Foyer contient encore assez de pages où nous pourrons constater l'affirmation d'une personnalité musicale suffisamment caractérisée et fort intéressante. Au premier acte, par exemple, j'ai noté le chant du Grillon, d'une savoureuse mélodie et le duo final entre Dot et John, une des pages les plus réussies de l'œuvre, où M. Zandonaï a montré d'exquises qualités d'émotion et de charme. L'air si mélancolique où Berta chante sa tristesse et par quoi, après quelques mesure d'introduction, s'ouvre le deuxième acte, n'est ni banal ni vulgaire et le duo qui suit entre la jeune aveugle et son père Caleb renferme d'incontestables qualités d'émotion. On peut, enfin, trouver dans cet acte l'emploi judicieux des cloches dans la quintette très originalement écrit précédant la scène finale, laquelle je le dis très franchement, m'a plu médiocrement. Je signalerai enfin, au troisième acte, les lamentations émouvantes de John, avec la très douce invocation: «Chante encore, petit grillon ami!».

Le Casino Municipal a donné à l'œuvre de M. Zandonaï une interprétation à la fois très homogène et très intéressante, où je dois, avant tout, relever le nom de Mlle Marguerite Dyma. Mlle Dyma vient, m'a-t-on assuré, en droite ligne du music-hall. Elle n'aura que plus de mérite à avoir affirmé, dans le rôle important de Dot, des qualités incontestables de cantatrice et de comédienne. Je suis très heureux de féliciter très chaleureusement cette jeune artiste, qui a campé aussi adroitement que possible le personnage qui lui était confié et qui s'est servie avec art du joli et délicieux organe dont elle est douée. J'ai eu si souvent l'occasion de faire l'éloge de M. Maguenat que je ne pourrais que me répéter en constatant une fois de plus le succès remporté par le jeune baryton, dans le rôle de John, qui convient d'ailleurs tout à fait à sa voix généreuse et à son tempérament un peu en dehors. Le rôle du vieux Caleb, d'ailleurs très favorablement écrit, a permis à M. Hérau du Casino Municipal de nous faire apprécier de réelles qualités vocales. Sous les traits de l'antipathique Tackleton, M. Cotreuil a fait montre de son habituelle probité artistique, et M. Bourrillon, enfin, a su donner au personnage d'Edouard le relief et le charme qui lui conviennent. Il me reste à signaler Mlle Stéphane qui se sert, avec adresse, d'une organe défectueux, et Mlle Presly, en qui nous avons retrouvé la comédienne aimable et la chanteuse agréable que nous connaissons.

M. Miranne, dont j'admire l'infatigable labour, a su donner à son orchestre le fondu et la liaison qui mettent en relief les caractéristiques de la partition du jeune musicien italien.

Le Grillon du Foyer ne comporte que deux décors de mansardes. Ces décors, qui ont été exécutés dans une note très plaisante et tout à fait adéquate à l'action, démontrent que leur auteur a su, heureusement, s'inspirer du conte de Ch. Dickens.
Je ne veux pas manquer d'associer les noms de M. Périer, directeur de la scène, et M. Fioratti, régisseur général, aux noms de tous ceux qui ont assuré le succès de la jolie œuvre lyrique que le Casino Municipal a eu la bonne idée de nous faire connaître.

42. Sarène, *«Le Grillon du Foyer»*, «Le Phare du Litttoral», *. 2. 1911
Je suis heureux de saluer, au moment de sa première manifestation en France, un des maîtres futurs de la musique en Italie, M. Zandonai. Je dis volontairement de la musique en Italie et non de la musique italienne, car M. Zandonai ne procède absolument pas des compositeurs que nous avons l'habitude d'entendre: il ne doit rien à Mascagni, à Puccini, à Leoncavallo. L'école vériste n'a point à faire avec lui. Et si l'on doit le rapprocher de quelqu'un, ce serait plutôt de Wagner. C'est si vrai que j'ai entendu certains spectateurs dire que le «Grillon du Foyer» était une œuvre allemande.
M. Zandonai composa cet opéra-comique il y a quatre ans. C'était sa première pièce. Il avait, je crois vingt-trois ans. Et, dès cet instant, il fut consacré par le succès. Actuellement, il vient d'achever un opéra tiré de la «Femme et le Pantin», de Pierre Louys. Cet opéra sera joué en Italie cet automne. S'il vaut le «Grillon du Foyer», je souhaite que la direction du Casino nous en donne la primeur la saison prochaine.
Je pense que ce préambule aura suffisamment éclairé ceux qui me feront l'honneur de lire ces lignes sur mon appréciation du «Grillon du Foyer». Je considère cette pièce comme une petite merveille; la musique est délicieuse. Elle a été chantée d'une façon parfaite et l'orchestre a joué avec une véritable perfection une partition terriblement difficile.
Les seuls critiques que je trouve à faire s'adressent au livret, uniquement, dont certaines parties sont obscures: pourquoi Edouard se cache-t-il? le personnage de Tackleton est insuffisamment posé; celui de Maud, qui est, en somme, le pivot de la pièce, est presque totalement effacé.
Mais si le livret est en faute, la musique rachète, et de loin, ces imperfections.
Certes, le «Grillon du Foyer» n'est point un tout absolument parfait, et souvent en l'écoutant, on est forcé de se souvenir et de Wagner et de Massenet, du premier par la présence d'un leit-motiv qui, échappé de «Siegfried», se glisse et se réglisse au cours de la partition, avec une obstination énergique; du second par le pastiche non déguisé de certaines pages entières de «Werther». Mais, hors ce tribut apporté aux deux grands musiciens, la partition de M. Zandonai est remplie d'originalité, de trouvailles et mélodiques et orchestrales. Dédaignant la facture habituelle, le mode cher à l'école italienne moderne, tendant surtout à l'effet, M. Zandonai n'a rien concédé aux procédés vulgaires. Son inspiration mélodique est toujours de bon aloi, toujours sincère, s'adaptant avec beaucoup de discernement au personnage qui doit la mettre en relief, sans toutefois le marquer d'une façon impérative. Mais ce qui vaut mieux encore, c'est le soin qu'à apporté M. Zandonai dans le développement de sa trame orchestrale, qui fait corps avec la partie réservée aux voix. Cette partie vocale s'y retrouve tout entière et à un groupe

d'instruments, le plus qualifié pour ce faire, sera toujours confiée la mission de rappeler le chant; ce rappel mélodique est richement encastré dans la symphonie, qui est toujours à la fois très fouillée, très travaillée, sans toutefois devenir terne ou obscure. Musicien très averti, n'ignorant aucun secret de l'écriture musicale, M. Zandonai a trouvé dans le timbre des instruments absolument étonnants et qui doivent retenir l'attention du mélomane. En somme, et par l'inspiration et par la tenue symphonique, le «Grillon du Foyer» est une œuvre qui ne fera pas que passer.
Parmi les passages qui produisirent le plus d'action sur l'auditoire, hier soir, il nous faut citer: l'introduction, dont la première partie, mouvementée, forme une heureuse opposition avec la seconde, plus calme, plus sévère, avec un motif traité en canon; au 1er acte, la jolie chanson des enfants, très expressive dans la simplicité de son orchestration; la phrase: «Oui, c'est l'âme chantante», à l'allure tranquille et douce, agréablement soutenue par le chant des violons; la scène IV, toute légère et sautillante, avec ses coquets motifs aux flûtes et hautbois; très bien venu, le passage du vieillard, avec ses oppositions rythmiques très opportune; la reprise de la chanson des trois enfants, qui aide à la reconnaissance; enfin, le duo final de John et de Dot.
Le second acte n'est pas le meilleur; il y a lieu d'y noter entre autres: le court prélude à l'allure agitée, le duo rempli d'émotion qui s'y enchaîne, un quintette très originalement traité avec son motif de cloches; la scène finale, enfin, très sincèrement traitée.
Le troisième acte est celui qui a plu le plus à l'auditoire, et c'était bien justice; les phrases les plus belles de l'œuvre s'y rencontrent; chaque scène serait à citer; il faut noter tout particulièrement les lamentations de John, la très douce invocation au grillon et le poignant chœur de Noël.
En résumé, c'est une œuvre forte, que certaines coupures nécessaires allégeront dans la suite, mais qui d'ores et déjà s'impose.

Δ

Il m'a paru qu'une certaine inquiétude régnait hier soir chez les interprètes di «Grillon du Foyer». Ils ne savaient pas à quoi s'en tenir sur la pièce et manquaient un peu de confiance dans le succès. Rassurons-les tout de suite. Les artistes qui jouent une pièce nouvelle sont rarement à même de juger exactement du sort de cette pièce. L'ensemble leur échappe et, lorsque, comme hier, ils n'ont pas de grandes tirades où se rattraper individuellement, leur désarroi est manifeste. Au contraire, le public, qui suit la pièce toute entière et d'un bout à l'autre se laisse atteindre et, au moment même où les interprètes sont le plus inquiets, partent des salves de bravos.
C'est donc à l'ensemble des artistes qu'il faut d'abord adresser ses compliments. Il n'y a eu nulle tache, nulle erreur. Tout s'est enchaîné de la façon la plus unie, la plus suivie. Individuellement chacun des artistes a été excellent.
M. Maguenat (John) a joué hier un des plus jolis rôles de sa saison. Son jeu sobre, digne, sérieux, sa voix sonore et nuancée ont vivement porté sur les spectateurs. Ceux-ci sont même parvenus à l'applaudir au milieu d'un acte, ce qui est, en son genre, un tour de force.
M. Cotreuil (Tackleton) a été excellent. Cet artiste, dont la voix est véritablement remarquable, est l'un de ceux qu'on entend toujours avec un plaisir nouveau.
M. Bourrillon, heureusement un peu remis de son indisposition, a très joliment

chanté le rôle d'Edouard. Le peu de fois qu'il a été donné d'entendre cet artiste nous fait déplorer le coup de froid qui l'a si durement écarté de la scène.
M. Hérau (Caleb) mérite également de très sincères éloges.
Du côté des femmes, il y avait hier un début, celui de Mlle Dyma. Mlle Dyma est une transfuge du music-hall. Elle y fut découverte par M. de Farconnet, qui décida immédiatement de la produire au théâtre. Il eût été vraiment dommage de ne point le faire. Mlle Dyma a une voix fraîche, jeune, gaie et bonne, que même un terrible moment de trac n'est pas parvenu à gâter. Mlle Dyma est ce qu'en termes de sports on appelle une révélation. Ou je me trompe fort ou l'on entendra parler d'elle.
Mlle Presley (Maud) est une charmante petite personne, qui débute cette année et chez qui nous constatons chaque jour des progrès évidents. Le rôle qu'elle tient actuellement est un peu effacé: elle y témoigne néanmoins ses qualités très certaines: sa voix est claire, pure, vibrante, pleine de sentiment; son jeu est gracieux. Nous aimerons à voir cette artiste interpréter Mimi, de la «Vie de Bohème».
Mlle Stéphane (Berta) a une voix très chaude et assez prenante. Elle a le défaut de trop regarder pour une aveugle.
Nous n'avons eu à faire que des compliments: disons un dernier mot à propos des artistes. Qu'ils ne croient pas que, pour manquer d'un grand air, prétexte à bravos, leur rôle est sacrifié. Certes, il est très agréable, pour un ténor, de lancer un morceau retentissant comme le final du premier acte de «Paillasse», par exemple, ou le rêve de «Manon», et le gros effort est immédiatement payé par les applaudissements et les bis. Mais ce triomphe momentané est parfois payé par une certaine lassitude du spectateur à d'autres passages. S'il faut choisir entre intéresser parfois et intéresser continuellement, je pense que personne n'hésitera.
«Le Grillon du Foyer» a été pour l'orchestre du Casino Municipal un triomphe. Il avait cependant de grosses difficultés à vaincre. La partition est hérissée d'obstacles. M. Zandonai, qui connaît admirablement l'orchestre, n'a pas voulu d'une victoire qui ne fût chèrement achetée. Chaque instrument, en quelque sorte, a son rythme. Et, pour mettre l'accord dans l'anarchie que décèle la première répétition, il faut une remarquable valeur. M. Miranne a montré quel chef exceptionnel possède l'orchestre du Casino. Nous sommes heureux d'adresser ici à lui d'abord, à ses musiciens ensuite, nos compliments admiratifs: jouer comme ils l'ont fait, accompagner les chanteurs comme ils l'ont fait, c'est le propre de peu, de bien peu d'orchestres.
Artistes, chef d'orchestre, musiciens, ont d'ailleurs été récompensés hier soir. Chaque fin d'acte a été marquée par de très longs rappels. Au dernier acte, les spectateurs, fait unique, ne se sont pas précipités vers la sortie. Ils sont demeurés à leur place et ont réclamé l'auteur si violemment et avec tant d'insistance qu'on a dû se résoudre à l'amener malgré lui sur la scène.

43. *Au Casino Municipal*, «Le petit Niçois», s.d.
Ce soir, à 8 h. ¾, création en France de l'œuvre inédite du maestro Zandonaï: *Le Grillon du Foyer*, tiré du conte célèbre de Ch. Dickens et tout spécialement traduit de l'italien pour le Casino Municipal. Cette comédie musicale en 3 actes, d'une orchestration à la fois savante et colorée, d'une poésie absolument originale, recevra à Nice la première consécration d'un public français, auquel l'élite de

la colonie étrangère sur la Côte d'Azur joindra son suffrage. Les créateurs du *Grillon du Foyer* seront Mlle Marguerite Dyma, qui fait ses débuts dans l'opéra-comique et qui s'annonce comme une véritable révélation; MM Bourrillon et Maguenat, de l'Opéra-Comique; M. Cotreuil, Mlles Presley et Stéphane, M. Hérau. Inutile d'ajouter avec quel soin les études de l'ouvrage de M. Riccardo Zandonaï ont été poussées par les soins de M. Jacques Mironne, l'habile directeur de la musique au Casino Municipal. Tout fait donc présager pour la soirée d'aujourd'hui, dont le maestro Zandonaï rehaussera l'éclat par sa présence, un succès des plus marquants dans la saison.
[...]

Faenza 1919

44. [s.t.], «Il Lamone», 10.10.1919
Mentre andiamo in macchina incomincia la prima rappresentazione del *Grillo del Focolare* del Maestro Zandonai, diretto dallo stesso autore.
Inutile dire che vi è una enorme aspettativa per l'audizione di quest'opera, che può considerarsi come una vera première.
L'autore ha profuso in questo suo primo lavoro una ricchezza inusitata di strumentazione e di melodia.
E la cura con la quale si è proceduto all'allestimento dello spettacolo dà ogni affidamento che anche per questa esecuzione non saranno deluse le aspettative di tutta la Romagna e dell'Emilia.
Faenza ospiterà in questa occasione numerosi competenti ed appassionati che verranno di fuori.
Al prossimo numero parleremo dell'esecuzione[12].

45. Giannotto Bastianelli, *«Il Grillo del focolare» a Faenza*, «Il Resto del Carlino della sera», 12.10.1919
È stata una fortuna per quei privilegiati che hanno potuto assistere ieri sera alla *réprise* del *Grillo del Focolare* del maestro Zandonai, l'aver potuto ascoltare questo squisito vivace lavoro che nel 1908 (l'autore aveva allora 25 anni) costituì la rivelazione del suo forte e versatile ingegno drammatico e la prima tappa della sua ormai sicura corsa verso la vittoria. Sebbene dalla pletora dei mezzi specialmente strumentali, dalla esuberanza degli slanci e degli abbandoni e anche da qualche ricaduta, aggraziata di giovinezza, in spunti di convenzionalismo, si senta anche troppo bene che *Il Grillo del focolare* è un primo lavoro, tuttavia, anche se gli anni sono passati, questa fresca opera quasi adolescente, serba pagine ridentissime d'ispirazione e dolcezze adorabili d'immaturità che, invece di disturbare, attraggono e la rendono simpatica. Quanta perizia scenica già in questo giovanissimo che osa affrontare le difficoltà di cui è irto il libretto piuttosto caotico e farraginoso! Qualunque sia la materia musicale di cui si serve il compositore, l'opera è tutta scorrevole, legata nelle sue parti da quel nesso vitale che non si insegna, e

[12] La presente raccolta non comprende altri numeri del «Lamone».

contiene come punti salienti tre pagine di rara bellezza: il duetto finale del primo atto (meraviglioso l'effetto delle trombe in sordina cullanti l'alata melodia con un'eco di zampogne e di campane); la scena lirica tra la cieca e il padre, e la squisita scherzosità di tutto il brano che incomincia con l'annuncio che Dot fa della «grata sorpresa». Quest'ultima scena mi ha anzi interessato moltissimo, perché contiene in germe (con altre pagine similari dello spartito) il tipo di comicità sano e un po' caustico che oggi ha dettato allo Zandonai *La via della finestra*.
Un'altra qualità che va rilevata nel *Grillo del focolare* è l'attitudine a disegnare musicalmente dei caratteri. Gustosissima, sotto questo aspetto, la musica che tipeggia la figura tra sgarbata, *gaffeuse* e spavalda di Tackleton.
È stata insomma una buona idea quella di riesumare questo gustoso spartito, giovanile ma simpatica promessa, anzi qualcosa più che una promessa.
L'esecuzione poteva, anzi doveva, essere migliore. Di nulla c'è più bisogno come d'una leggerezza sapiente ed esperta da parte degli esecutori, per un'opera di questo genere, musicalmente d'esecuzione non facile come sono tutte le commedie musicali, apparentemente senza pretese, in realtà esigenti ciò che meno posseggono gli artisti *lirici*: e cioè l'arte di *recitare* con semplicità cantando. Tuttavia sarebbe ingiusto non riconoscere in tutti gli interpreti una buona volontà, certo encomiabile per se stessa. Hanno dimostrato di essere più a posto di tutti il Piazza, un John simpatico e signorile, elegantissimo anche come cantante che a una voce gradevole e viva (più in questa parte che nello *Chénier*) unisce una tecnica seria e composta, e la Bassi-Masetti che con la sua ricca voce ben timbrata e calda e con la cura che ha messo nella sua parte ha riscosso anche un applauso a scena aperta. Assai eleganti il tenore Giovannetti (Edoardo), lo Spada (Tackleton), il Valeri (un Caleb spesso riuscitissimo). Tanto il Piazza che il Valeri fanno certamente onore al loro comune maestro prof. G.B. Alberani. La Chiesa in Dot si è dimostrata una cantante fine, accurata e, fin dove glielo permettono i suoi non davvero ricchi mezzi vocali, efficace.
L'esecuzione orchestrale efficace ma troppo sonora. Tra che le voci sul palco non erano, quasi tutte, molto... prepotenti e tra che in orchestra questa... prepotenza non era equilibrata e contenuta dal maestro Zandonai, che dirigeva in persona lo spartito e che certo gli dava quella sicurezza d'effetti e di accenti che solo gli autori sanno dare alla loro musica, è risultato un evidente squilibrio tra la parte lirica e la parte strumentale.
Comunque le reali bellezze dell'opera hanno procurato un ottimo successo ratificato da tre chiamate, una agli artisti e due al maestro dopo il primo atto, da altre tre chiamate dopo il secondo atto (una delle quali è stata una vera ovazione per il maestro) e da una chiamata forse più fredda dopo il terzo atto, cui evidentemente presso il pubblico han nuociuto i difetti dell'esecuzione.
Stassera *Il Grillo del focolare* si replica.

46. *Il Grillo del focolare a Faenza*, «Corriere della sera». 13.10.1919

Faenza, 12 ottobre.

Ieri, in questo teatro comunale Masini è andato in scena *Il Grillo del focolare*, primissima opera di Riccardo Zandonai, rappresentata la prima volta a Torino nel 1908, poi in altri teatri italiani. Allora il lavoro fu giudicato una vera rivelazione di talento teatrale ed anche oggi esso serba intatti i pregi di freschezza e di

sentimentalità squisita. L'opera, eseguita nelle parti principali dalla signora Chiesa, dal tenore Giovanelli e dal baritono Piazza, ha avuto un ottimo successo. Dirigeva l'autore, che il pubblico chiamò molte volte al proscenio, con gl'interpreti, fra applausi fervidissimi.

Altri scritti

47. Giuseppe Soavi, *Il grillo del focolare*, «Il Trovatore», 1908
«Commedia musicale» ha chiamato il Zandonai – un giovane maestro trentino – questo suo primo lavoro: e già dal titolo egli ha indicato chiaramente di bandire ogni novità astrusa ed ogni velleità innovatrice, per collegarsi a quella «commedia musicale» schiettamente paesana che ha raggiunto nel *Falstaff* verdiano la sua più sincera e schietta espressione.
Commedia musicale quale la storia delicata e quasi infantile del Dickens richiedeva: commedia lirica, in cui i più schietti elementi lirici e sentimentali trovassero un commento, anzi una fusione delicata e gentile. La critica unanime ha riconosciuto giustamente nel giovane autore una vena ricca e geniale, un desiderio di rifuggire dalle viete forme colle quali si consegue facilmente l'applauso e – pur rispettando la tradizione italica – una via propria, non battuta da altri.
E se talvolta possono un orecchio e una memoria sottili ricorrere a reminiscenze non lontane, queste sono fugaci e non *inquinano* – mi si passi l'orribil termine – l'originalità dell'autore; il quale pare anzi rifuggire da quanto venne fatto prima di lui. Egli può ben ripetere di sé: «mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre».
S'inizia lo spartito con un proemio orchestrale sul quale domina il motivo del grillo: motivetto gaio e gentile che definisce bene – direi – l'ambiente intimo in cui si svolgerà la tenue azione sentimentale.
I personaggi principali della commedia sono dall'autore miniati con una cura di particolari lirici che li fissa per sempre nella memoria e ne crea dei tipi; né mai l'orchestra sopraffà l'azione ma la commenta e completa; ella segue così il fresco e appassionato monologo di Dot nel primo atto; essa così, ad ogni entrata del giovane Plemmer [sic] – travestito da vecchio –, di Caleb e di Taekleton [sic], è pronta a rendere vivacemente con bel variar di motivi e sapiente uso dei legni e degli ottoni, l'anima delle persone e l'anima delle cose – anche delle cose, le quali così nel domestico lare di Caleb, come nella fabbrica di giocattoli – hanno importanza grande.
E non mancano nello spartito, insieme ai particolari descrittivi e ben riusciti, gli spunti più schiettamente melodici e passionali, i quali dimostrano nel Zandonai ch'egli riuscirebbe anche nel campo più mietuto della lirica di sentimento e d'effetto.
A provar ciò basterebbe il canto pieno di grazia nostalgica di Berta nell'atto secondo, nel quale quella povera anima dolorosa si effonde con un'eco straziante; e il successivo arrivo di Edoardo che sarebbe anche più suggestivo se il maestro – forse eccessivamente preoccupato che altri lo accusi di indugiarsi a far del sentimento... di facile presa sul pubblico – lo avesse reso più completo e diffuso.
Il terzo atto ha un *interludio* che di per sé costituisce una bella e schietta e indovinata pagina musicale; è in esso quel monologo di Yohn [sic] che, per la sua spon-

taneità e per la suggestività dolorosa, costituisce la vera gemma dello spartito. Il quale si conclude con un breve e bellissimo inno di Natale in cui orchestra e cantanti – voci e campane – si fondono con un effetto originale e con un senso di religiosità e di misticismo impressionante.
Il grillo del focolare è dunque la prima opera di un giovane ventitreenne: il quale non dimostra la smania del successo ma impronta il proprio lavoro a una dignità ed austerità d'intenti non comune; e fa dell'arte un nobile sacerdozio anzi che un mestiere: quando – per studi e preparazione adeguata – se ne sentì degno.
Il pubblico – non molto numeroso del Politeama Chiarella – cogli applausi tributati ad ogni fine d'atto, spontanei e vivi, ha voluto mostrare al giovane maestro Zandonai quando consentisse nella nobile opera di lui.
Cantanti ed orchestra hanno secondato ottimamente il successo. Il maestro Cimini ha concertato e diretto lo spartito con vero intelletto d'artista: la signora Lucchini fu una Cieca eccezionale per voce e per azione – e così le signore Baldi (Dot) e Bertinetti (May) diedero efficace rilievo alla parte loro; mentre il Pintucci (Edoardo), il Canetti (Tackleton), il Federici (Caleb) e il Grandini (John) si mostrarono provetti cantanti e interpreti intelligenti.
Alla prima rappresentazione assisteva il Duca degli Abruzzi. Pure presente era il comm. Ricordi, che ha pubblicato in elegante edizione lo spartito.
Il grillo del focolare è replicato.

48. Mario Untersteiner, *Una stagione d'opera a domicilio*, «Il Marzocco», 22.5.1910 [riportata dal «Messaggero» di Rovereto, 2.6.1910]

Quantunque lontano dai centri musicali, ho avuto anch'io una stagione d'opera italiana, quale nessun teatro d'Italia, compresa la Scala o altro teatro straniero, per quanto di Corte, potrebbe vantare. Si pensi: una ventina d'opere tutte italiane o novissime o già dimenticate per quanto non ancora vecchie; dunque un repertorio straordinario, senza contese o questioni coll'editore, che per quest'anno fu solo il Ricordi, senza proteste per i cantanti, direttori e professori d'orchestra, senza malattie di artisti, senza un solo ritardo nell'andare in scena. Ciò è assai facile a spiegare se si pensa che per tutto questo non ebbi bisogno che del mio pianoforte e dei miei polmoni per cantare, o quando non ci arrivavo più o sopra o sotto, per fischiare tutte le parti. Ebbene, non i miei vicini ma almeno io ne ho avuto più piacere e frutto che se fossi stato abbonato ad una delle nostre solite stagioni a base di tre o quattro opere al più.
Nessuna cosa è più soggetta della musica ai cambiamenti di gusto, astrazione fatta dalle poche opere dei veri genî. Io ho cominciato con alcune opere che ebbero giorni di fama e già furono portate alle stelle. Ho letto i *Goti*, *Dolores*, e sono penosamente arrivato alla fine: ho cominciato e poi piantato in asso altre opere, che è affatto inutile nominare, perché per trovarle bisogna ormai ricercare i cataloghi e mi sono domandato, se fosse davvero possibile, che mentre Verdi scriveva le sue ultime opere si fosse caduti tanto in basso e che il pubblico potesse contentarsi di quella roba. Nei *Goti* e in *Dolores* c'è però almeno, fra un'infinità di ciarpame e scoria, un po' di buona materia prima cioè della melodia, che mostrava le felici attitudini ed il talento degli autori. Ma nelle altre? Nulla, nulla affatto. Nessun'ombra di vera ispirazione, melodia che non merita tal nome e, ciò che è peggio, un'arte della composizione sì rudimentale, sì embrionale che non basterebbe

oggi a scrivere una Sonatina per pianoforte. Una piccola oasi la trovai in tanto deserto, ma non fu un'opera teatrale, sì bene un oratorio drammatico, la *Peri* di Leonardi, un nome a me ignoto e che non trovai segnato nell'ancor unico ed oggi ormai inadoperabile Dizionario dei musicisti di Schmidt.
Dopo tanta disdetta, e volendomi limitare ad opere a me sconosciute, ho dovuto cambiare strada e passare ad epoca a noi più vicina, per non annegare nella noia e mettere in pericolo così le sorti della mia stagione teatrale. Ma anche in questa seconda fase i fiaschi più o meno pronunciati si avvicendarono coi successi veri di stima, pari questi ultimi ai mezzi fiaschi. Chi riportò la palma su tutti fu un mio paesano, Riccardo Zandonai, col suo *Grillo del focolare*, perché egli fu il solo nella cui musica io trovai, per quanto ancor tenue, una vera nota personale. La sua melodia non ha grandi voli lirici, non è molto appassionata e calda, ma ha un fare delicato ed intimo, è sempre appropriata alle situazioni e rifugge dai facili effetti più che nelle opere anche dei maggiori musicisti italiani moderni. Né soltanto questi sono i pregi della sua musica, ché i maggiori stanno forse nella maniera di concepire il dramma musicale, nella sapienza scenica, nella varietà e ricchezza ritmica, che è anzi la sua dote precipua, tanto rara invece nella musica italiana. *Il Grillo del focolare* è ormai certo più che una promessa ed io non mi meraviglierei punto se l'opera che l'autore sta per compiere segnasse una nuova vittoria dell'arte italiana.
Se Zandonai è un uomo nuovo, Floridia è già un dimenticato. [...][13].

49. Renato Simoni, *Il grillo del focolare* [articolo del 21.06.1930, pubblicato in *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino 1951-60, pp. 337-338]

Mezzo teatro moderno mostra l'infelicità dei matrimoni che legano a un vecchio una giovane donna. Bisognava risalire alla celebre novella di Dickens dalla quale Strenkowski e Lodovici hanno abilmente tratto la commedia rappresentata ieri sera al Diana, per conoscere una sposetta fresca innamoratissima del suo uomo canuto, e tanto beata da far invidia. Idillio perfetto, turbato, come gli innumerevoli lettori del *Grillo del focolare* sanno, da un dubbio. Il marito crede che la sua ridente compagna ami un altro; e soffre orribilmente. Ma non la rimprovera, anzi pensa di lasciarla libera, perché ha rimorso d'averla egoisticamente sacrificata. La consolazione viene presto, candida come l'innocenza di lei. Il presunto rivale era un buon figliolo, creduto morto e tornato da lontani paesi per sposare un'amica di quella cara moglie irreprensibile.
Si possono dare casi più piani e dolci, e cuori più generosi? La novella è un capolavoro; la commedia, presentandola in azione, realizza un poco troppo l'inamabilità del marito annoso e la bontà effusa e diffusa di tutte quelle persone dabbene, nonché la malizia nera del solo malvagio che appare in quel piccolo mondo vivace ed eccellente. E si ha l'impressione di tornare indietro nel tempo, verso un'ingenuità di commozione che non abbiamo più. Ma la ricchezza ora gioiosa ora trepida di affetti che c'è nella novella, il roseo ottimismo che mette anche nel dolore

[13] Prosegue parlando di Franchetti (*Il signor di Pourceaugnac; La figlia di Jorio*), Mascheroni (*Perugina*), Marinuzzi (*Barberina*), Alfano (*Risurrezione; Principe Zilah*), Montemezzi (*Hellera; Gallurese*).

non so che fervore di coraggio e di conforto, hanno finito per prevalere e conquistare gli spettatori. È soprattutto nell'ultimo atto che la commedia piange e sorride e ride con una grazia chiara e rasserenante. Questa fu l'impressione del pubblico che applaudì due volte dopo il primo atto, tre dopo il secondo e tre dopo il terzo. Lo spettacolo che ci venne offerto ieri sera fu oltremodo gustoso e piacevole. Quadretti fini, ben coloriti, festosi. Marta Abba ha recitato in modo delizioso, con una giovinezza d'arte e di sentimento semplice e limpida e squisita. Fra gli altri interpreti vanno ricordati lo Zambuto, il De Macchi e lo Stival.

50. Andrea Della Corte, *«Il grillo del focolare»*, «Radiocorriere», [giugno?] 1932.
Riccardo Zandonai esordì quando Puccini, Mascagni, Giordano, Franchetti, Cilea, della generazione precedente la sua, avevano già dato il meglio della loro operistica, essendo pervenuti rispettivamente a *Madama Butterfly*, all'*Amica*, a *Marcella*, alla *Figlia di Jorio*, a *Gloria*. Evocazioni, immagini memorie, queste, di gusti, di sapori, diremmo musicali, non superflue, poiché messe in rapporto con *Il grillo del focolare*, la prima opera del venticinquenne maestro roveretano, presentata nel 1908 al Teatro Chiarella di Torino, valgono a isolare, circoscrivere, lumeggiare il particolare carattere e le tendenze di lui. Da un tal rapporto si ha immediatamente una sensazione di diversità, di contrasto, la quale non scema, se si valuta un altro dato: la relazione scolastica di Zandonai con Mascagni, insegnante nel Liceo musicale di Pesaro.
Il gusto, l'orientamento, la sostanza dell'esordiente erano di fatto diversi, quasi contrastanti, da quelli dei suoi connazionali già pervenuti. Non ripeteva la delicata vocalità pucciniana, la maschia, popolaresca drammaticità mascagnana, la fervida linearità del Giordano, la sobria aristocrazia del Cilea; e col Franchetti, che a taluno sembrava un supremo meyerbeeriano, orchestratore complesso e vocalista semplice, poteva essere avvicinato soltanto per la tendenza alla complessità orchestrale. (Che non fu detto, che non si tentò di dire, in quello smarrimento dei punti cardinali che colse i frequentatori del teatro, coloro che fanno la storia e la critica sui «successi», sulle fortune, fra l'eclisse parziale della stella Verdi e l'universale folgorare di Wagner?). Certo l'orchestra del giovane Zandonai chiamava particolarmente l'attenzione dell'osservatore. E lasciando da parte le inopportune allusioni al Meyerbeer, a quale più moderno artista, a quale più attuale tendenza potevano riferirsi gli atteggiamenti orchestrali del giovane musicista? Il nome è sulle labbra di tutti: Riccardo Strauss, che al tempo dell'esordio di Zandonai aveva già dato i suoi più originali poemi sinfonici.
In verità Zandonai non appariva un imitatore di Strauss, per ciò che fosse propriamente spirito, concezione e particolare magia strumentale; ma per un aspetto la sua derivazione dal bavarese è innegabile: per quella estrinsecazione ritmica e melodica, rappresentazione plastica, figurativa, d'un evento psicologico o fisico che vien denominata "gesto sonoro", materia e simbolo insieme, che ritrovasi, *mutatis mutandis*, in altre epoche musicali, e che, ben considerato, è nello Strauss un postumo wagneriano, ripensando cioè un tema wagneriano non tanto nella sua poetica astrazione e nel suo divenire, quanto nella sua contingenza rappresentativa e immediata.
Di fatto il trattamento orchestrale dello Zandonai s'atteggiava sinfonicamente nel *Grillo del focolare* e documentava una buona preparazione, insieme con un vivace

senso di vocalità italiana. Il lavoro tematico vi era condotto con assiduità meticolosa, con insistente scrupolosità, ma con chiarezza e aerosità, schivando la meccanica elaborazione di certi postwagneriani; e i temi, se non s'imponevano all'orecchio e all'anima per l'incisività e pel contenuto, né determinavano intense espansioni, erano pur sempre tali da circolare senza gravame o tedio in una musicalità rapida, luminosa, sprizzante e sempre più nervosa che pacata. Il ritmo vivace e la varietà del ritmo pulsavano alla base di quella musicalità. L'orchestrazione, non preziosa ma accurata, era ben disposta a un fine di incessante fervore sonoro. Un'armonia fine e senza affettazione, moderna senza stramberie, mobile ma contigua. Forme chiuse e ripetizioni di frammenti, non per stanchezza o per ossequio accademico, ma per una naturale disciplina. Altrettante doti positive e promettenti per un esordiente. Avrebbe egli coltivato il campo della sinfonia, del poema sinfonico? No, il teatro l'attraeva; vocazione melodrammatica.

Agli esordienti non è dato, si sa, scegliere fra libretti e librettisti; o non sanno, o di tutto s'invaghiscono, o a tutto si sentono pronti. Le qualità selettive si affinano poi con l'esperienza, con il chiarirsi delle capacità; sorge poi il senso delle affinità. (Ma più d'un grande maestro ha errato più volte, senza mai conquistare certa contezza del suo proprio mondo!). Lo Zandonai cominciò esperimentandosi nel mezzo carattere. Non occorre parlare delle gonfiezze del libretto, in sostanza bizzarro e lieve. Certo esso non era tale da proporre al giovine compositore precisi problemi d'arte. Offriva alla sua esercitazione elementi diversi, la vaghezza della poesia popolare e la comicità, la tenerezza e lo sdegno, il pittoresco, dunque, e il sentimentale. Ed egli non trascurò di rilevarli, caso per caso.

Per la parte vocalistica e per quella teatrale, o per dirla più comprensivamente, drammatica, il giovane dette il segno della sua prontezza, che non era faciloneria come non era approfondimento. Se mai si volesse cercare (il che è legittimo e utile nel definire la formazione d'un artista) quale influenza abbia agito sulla costituzione delle melodie vocali, e qui melodia vuol dire pezzo nel senso ottocentesco, il ricordo di Catalani non sarebbe inopportuno né stridente. Cantilene affettuose, dapprima un poco frenate, sommesse, poi impazienti di elevarsi, infine ascendenti al limite massimo della potenzialità tonale e vocale; alcune muoventi dall'intimo del momento drammatico, altre quasi distaccate e indifferenti alle espressioni verbali; e tutte rotonde e, se fosse possibile dimenticare la loro ragion d'essere, cioè il dramma, efficaci.

Accanto alle forme strofiche, canzoni, arie, romanze, per lo più cullate da consoni moti dell'orchestra, si svolge una prosa cantabile, che è quasi una secondaria parte contrappuntistica o armonistica, se un gesto sonoro non intervenga ad animarla drammaticamente. Si ascoltano già di quelle inflessioni melodiche, di quegli intervalli a scatti, che, dopo la parentesi di *Melenis*, acconciamento modale e declamatorio all'ambiente dell'argomento, diventarono poi tipici nello Zandonai.

Malgrado il caso per caso del contesto drammatico, si nota infine, in questo pregevolissimo esordio, quell'accorgimento nel definire le proporzioni totali e quel desiderio di musica ben sonante, che meglio s'affermarono più tardi in drammi assai più specifici e consistenti, quali *Conchita* e *Francesca*, le più rappresentative opere di lui.

INDICE DEI NOMI

A
Abba, Marta 457
Ackroyd, Peter 14, 14a
Ádám, Jenõ 87
Adami, Giuseppe 126n, 163n
Adorno, Theodor Wiesengrund 109, 109n, 116n
Alary, Giulio 89, 90
Alberani, G.B. 453
Albini, Ettore 78, 160n
Alfano, Franco 77, 78, 79, 98, 160n, 456n
Altavilla, Francesco 153n
Andersen, Hans Christian 87, 95, 103
Antona Traversi, Camillo 77, 78, 79, 133, 160n
Antona Traversi, Giannino 133
Apolloni, Giuseppe 121n, 139
Arkel, Sigmund 127n
Armstrong Gibbs, Cecil 68n
Arrighi, Cletto (pseud. di Carlo Righetti) 84n
Astengo, Luigi 52n
Attendolo Bolognini, Eugenia 51
Auber, Daniel 27, 53n, 85, 90, 91
Aubert, Louis 433
Augias, Corrado 78n
Augusto III di Polonia 82
Auteri Manzocchi, Salvatore 151
Auteri Pomàr, Michele 151
Aveling, Claude 67

B
Bacigalupo 50
Baffico, Giuseppe 49
Baldi, Albertina 406, 408, 411, 414, 415, 419, 430, 455
Balzac, Honoré de 30n
Banfield, Stephen 62, 62n, 70, 70n
Barberis, *signora* 406
Barbieri, Gaetano 139
Barini, Giorgio 266n, 390, 424, 431
Barker, Duncan 53, 55n, 56n, 66n, 319n
Barnett, John 43
Baroni 428
Barrett, Francis F. 64, 64n
Barsottini, Geremia 128n
Bassi-Masetti 453
Bastianelli, Giannotto 392, 452n
Bataille, Henry 77, 78, 79, 101
Battistini, *baronessa* Dolores 406
Battistini, Mattia 406
Bavagnoli, Manlio 121n
Beethoven, Ludwig van 53n, 91, 396
Bellini, Vincenzo 50, 128n, 138, 144n, 436
Beltrame, Pietro 128n
Bennett, Joseph 55
Benson, Arthur C. 59, 60n
Berlioz, Hector 90
Berti, Cesare 121n
Bertinetti, Ernestina 406, 408, 411, 415, 430, 455
Bertucci, Jacopo 277
Berutti, Arturo 154
Bettoschi, Filippo 235, 277
Bidera, Giovanni 133n, 153n
Bisi, Gisella 434, 436, 437, 440
Bizet, Georges 422
Bledsoe, Robert T. 162, 162n
Boïeldieu, François-Adrien 53n
Boito, Arrigo 54, 120, 121n, 123n, 136n, 145, 145n, 161, 396
Bolognese, Domenico 127n, 139
Bon, Francesco Augusto 132n
Bona, Pasquale 139
Bonfioli, Carlo (sacerdote) 96
Bonfioli, Carlo 96
Bonfioli, Ettore 96
Boni, Antonio 139
Bossola, Giuseppe 45
Bosworth 64
Boucicault, Dionysius [Dion] 9, 22, 47, 48, 74, 77, 98, 164, 173, 176, 176n, 177, 212n, 226n, 227
Boughton, Rutland 85, 92
Bourrillon, Paul 442, 443, 444, 446, 447, 448, 450, 452
Bracco, Roberto 133
Braga, Gaetano 127n
Bridge, Frank 85
Brilli, [Pietro?] 434, 436, 440

Britten, Benjamin 86
Bruhns, Arthur 95
Bucellati, Giuseppe 132n
Budden, Julian 49, 49n
Bulfamante, Filippo 235, 271, 277
Bulwer-Lytton, Edward 44n
Buono, Michele 153n
Burnand, Francis 46n, 56
Butera, Andrea 51
Butti, Enrico Annibale 78, 120
Byron, George Gordon 115

C
Caccialupi, Giovanni 142n
Cage, John 22, 29
Cagnoli, Bruno 160n, 266n, 393n
Cagnoni, Antonio 90, 126n, 127n, 151
Èajkovskij, Pëtr I'liè 86, 87
Calliari, Giuseppe 36n, 277, 279, 279n
Cambiaggio, Carlo 129n
Camerana, Luigi 152, 153n
Camerano, *signora* 406
Cammarano, Salvatore 129n
Campiani, Lucio 139, 142n
Camussi, Ezio 78
Cannetti [Canetti], Ugo 406, 408, 411, 414, 419, 430, 455
Canti, Natale 127n
Cantoni, Fortunato 83, 84n, 89, 92
Capecelatro, Vincenzo 128n
Carabelli, Luigi 131n, 154n
Carlyle, Thomas 41, 41n
Carpani, Giuseppe Antonio 128n
Casari, Filippo 152n
Cassi Ramelli, Antonio 124n
Castelnovo, Leo de (Leopoldo Pullé) 120
Catalani, Alfredo 83, 92, 151, 458
Cencetti, Giuseppe 128n
Cervantes, Miguel de 13
Cescotti, Diego 10, 98n, 99, 108n, 117n, 161n, 167n, 175, 287n, 297n, 365n, 389
Chandler, David 43, 59, 59n, 62, 62n, 68, 68n, 69, 69n, 70n, 161n, 162, 162n, 164n, 165n
Chapperon, Carlo 390, 422, 423
Chateaubriand, François-René de 51
Checcherini, Giuseppe 153n
Checchetelli, Giuseppe 121n
Chelodi, Giovanni 97
Chesterton, Gilbert Keith 49, 50n
Chevreuse, Louis 392, 443
Chiesa, Renato 228, 228n
Chiesa, *soprano* 453, 454
Chopin, Fryderyk 27
Cikker, Ján 163
Cilea, Francesco 93, 127n, 457
Cimarosa, Domenico 403, 407
Cimini, Pietro 408, 411, 412, 414, 415, 416, 419, 426, 427, 430, 431, 455
Cimino, Giorgio Tommaso 143n
Clandestini, Cesare 154
Clausetti, Carlo 227
Cocchi, Goffredo 155
Codebò, Andrea 142n
Colautti, Arturo 127n
Colette, Sidonie-Gabrielle 8
Collins, Wilkie 16, 20
Colonna, Mario 434, 436, 437, 440
Cominazzi, Pietro 144n
Comisso, Irene 108n, 117n, 167n, 297n
Conrad, Joseph 137
Copley, I. A. 28n
Coppée, François 56
Corder, Frederick 56, 68n
Corder, Paul 68n
Coronaro, Gaetano 403, 407
Cossa, Pietro 123, 123n, 155
Costa, Michele (Michael) 54n
Cotreuil, Edouard 442, 443, 444, 446, 447, 448, 450, 452
Cowen, Frederic 55, 70
Cowgill, Rachel 66n
Crisafulli, Domenico 154
Cudworth, Charles 28n
Cyclamen (*pseudonimo*) 415

D
D'Angelantonio, Francesco 155
D'Annunzio, Gabriele 135n, 150n, 266
D'Arienzo, Marco 129n, 139
D'Atri, Nicola 159n, 228n
D'Ormeville, Carlo 121n, 127n, 129n, 139, 140, 140n, 141n, 151
D'Oyly Carte, Richard 57, 58, 58n
Dall'Olio, Cesare 127n
Daniel, Cora Linn 76n
Daspuro, Nicola 120
Davenay, G. 25, 391, 441
Davico Bonino, Guido 124n, 132n
de Bernardi, Enrico 152
De Champs, Ettore 83, 92, 95, 102
de Coverley, Roger 69
De Cristofaro, Francesco 30n, 38n

de Lise, Luigi 132n
De Macchi 457
Debussy, Claude 92, 436
Deflorian, Silvio 97
Della Corte, Andrea 392, 457
Dellera, Riccardo 434, 435, 436, 437, 439, 440
Desprez, Josquin 22
Dibble, Jeremy 66n
Dickens, Augustus 12
Dickens, Charles 5, 7, 8, 11-25, 27-31, 33, 35n-39, 41, 41n, 43-50n, 52, 56, 58-60, 64, 69, 73, 73n, 74, 77, 81, 82, 99, 118n, 160-165n, 169n, 172, 173, 175, 176, 178, 185, 188, 196, 198n, 212n, 213, 215, 219, 220, 223, 227, 233, 250n, 252, 267, 271, 273, 274, 279, 279n, 282, 297, 392-396, 400, 406-408, 412, 413, 416, 417, 421, 424, 428, 432, 437, 441-443, 445-447, 449, 451, 454, 456
Dickens, Fanny 28, 56n
Dickens, John 11
Dickens, Mary 12
Dominiceti, Cesare 127n, 128n
Donini, Alberto 120
Donizetti, Gaetano 128n, 129n, 153n, 403, 407
Dostoevskij, Fëdor 87, 115
Doyle, Richard 233
Dyma, Marguerite 441

E
Eccli, Erika 277
Elena Pavlovna i Russia (*nata* Carlotta di Württemberg) 86
Elgar, Edward 70
Enna, August Emil 85, 91
Eschilo 136n

F
Fano, Betty 160n
Farconnet, de 446, 451
Farjeon, Eleanor 19n
Farjeon, Harry 68n
Federici, Francesco 406, 411, 414, 415, 419, 455
Federici, Vincenzo 144n
Fehr, Maria Luisa 73n
Ferreira da Veiga, José Augusto 128n
Ferrero, *signora* 406
Festa, Giovanni 144n
Fiennes, Ralph, 14
Fino, Paola 148n
Fioratti 446, 447, 449
Fioravanti, Vincenzo 129n
Fleta, Miguel 265
Floridia, Pietro 134, 134n, 456
Fontana, Ferdinando 120, 127n, 154
Foppa, Giuseppe 129n, 144n
Forster, John 41n
Fortis, Leone 140n
Fortunato, Federica 27,
Franchetti, Alberto 78, 79, 120, 127n, 154, 160n, 456, 457
Franchi, Susanna 124n
Francmesnil, Ludovic de 9, 40, 74, 75, 77, 79, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 112, 164, 173, 176, 176n, 177, 178n, 197n, 208, 212n, 213n, 215, 226n, 227
Franco, *signora* 406
Freer, Eleanor 86
Furneaux, Holly 20

G
Galli, Amintore 121n
Gallieri (Galliera), Cesare 142n
Gallignani, Giuseppe 9, 22, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52n, 74, 76, 90, 93, 106, 161, 161n, 162, 163, 164, 165, 176, 177, 212n, 223, 227, 287
Gambara, Francesco 131n
Gammieri, Erennio 83
Garassini, *signora* 406
Gaskell, Elisabeth 13
Gastaldon, Stanislao 99, 102
Gautier, Théophile 413
Gay de Girardin, Delphine 133n
Generali, Pietro 121n, 129n, 144n
Gentili, Alberto 84, 85, 89, 92
Gentili, Raffaele 83, 127n
German, Edward 234
Gherardini, Giovanni 129n
Ghislanzoni, Antonio 126n, 127n, 143, 144, 144n, 151, 152, 154
Giacometti, Paolo 132n, 147n
Giacosa, Giuseppe 104, 123, 123n, 132
Gianferrari, Vincenzo 161, 161n, 228, 395
Giannetti, Giovanni 154
Gilardoni, Domenico 128n, 138
Gilbert, William S. 56, 57, 57n
Giordano, Umberto 457
Giorgi, *signora* 406

Giovannetti (Giovanelli), *tenore* 453, 454
Giovenale 115
Girardin, Emile de (Delphine Gay) 133n
Giuntini, Sergio 95n
Glancy, Ruth 164, 165n
Gobatti, Stefano 151
Godio, Guglielmo 154
Goethe, Johann Wolfgang 83
Gogol', Nikolaj 86, 87
Goldmark, Karoly [Karl] 9, 22, 23, 24, 25, 29, 40, 59, 64n, 66, 74, 76, 99, 106, 107, 108, 163, 164, 165, 166, 177, 297, 407, 433
Goldoni, Carlo 432
Golisciani, Ettore 78, 120, 121n, 127n, 151, 154
Gollmick, Carl 103
Gomes, Antônio Carlos 121n, 127n
Gounod, Charles 49, 53n, 161n
Govoni, Corrado 119n
Gozzano, Guido 119n
Graffigna, Achille 142n
Grandini, Edmondo 406, 408, 411, 414, 415, 419, 430, 434, 435, 436, 437, 439, 455
Grazzi, Emanuele 192n
Griff, Jean 392, 447
Grimm, Jacob 97, 155n
Grimm, Wilhelm 97, 155n
Gringoire 390, 406
Guastalla, Claudio 135n, 160n
Guglielmi, Filippo 51, 144n, 155
Gui, Vittorio 432
Guidi, Francesco 121n, 127n, 139

H
Halévy, Fromental 53n
Halliwell, Michael 52, 52n
Hanau, Cesare 25, 76-81, 90, 98, 99, 101-105, 112, 118n, 132n, 160n, 365, 390, 392, 394, 396, 400, 407, 408, 412, 413, 416, 417, 421, 432, 437, 446, 447
Hanau, Guglielmo 160n
Harris, Augustus 59, 64n, 66n
Heine, Heinrich 90, 90n
Hérau 442, 443m 444, 446, 447, 448, 451, 452
Hérold, Ferdinand 53n
Hiller, Ferdinand 84, 88, 91
Hillern, Wilhelmine von 88
Hindemith, Paul 86
Hogarth Dickens, Catherine 12
Hogarth, George 12, 27n, 28
Holbein, Franz Ignaz von 152n
Holliger, Heinz 105
Hollington, Michael 8, 11, 29, 29n
Hood, Basil 95
Hudson, Derek 18n
Hueffer, Francis 55
Humperdinck, Engelbert 85, 93, 94, 98, 102, 397, 403, 445
Huysmans, Joris-Karl 138n

I
Iacovelli, Giuseppe Maria 115, 117n
Illica, Diogene 123
Illica, Luigi 104, 120, 123, 124n, 127n, 132, 134, 134n, 135, 136, 136n, 138n, 154
Inglese, Giuseppe 127n
Interdonato, Stefano 151
Izzo, Carlo 44n

J
Jacobi, Georges 85
Jacobs, Arthur 57n
James, Henry 52n
Janni, Ettore 123n
Jeritza, Maria 166
Johnston, Freya, 30n
Jordan, John 35n
Joseph II von Habsburg 84

K
Kabaivanska, Raina 266, 266n
Kambo, Saverio 155
Keats, John 18
Kienzl, Wilhelm 85, 91
Kitton, Frederick G. 41n
Klein, Hermann 57, 57n
Korngold, Erich Wolfgang 25
Kotzebue, August von 131n
Krupskaja, Nade•da 21
Kühnel, Jürghen 117n

L
Lagerlöf, Selma 88
Lalo, Edouard 85
Lappe, Karl 23
Lauri, Maria 428
Lauzières, Achille de 128n
Lebegott, Edoardo 80, 81, 132n
Lecocq, Charles 85, 91
Leech, John 233

Lehmann, Rudolph 56
Lenéka, André 392, 446
Lenin (Vladimir Il'iè Ul'janov) 21
Leonardi 456
Leonardi, Lino 161, 161n, 180, 228n
Leoncavallo, Ruggero 73, 80, 83, 88, 89, 90, 92, 95, 99, 101, 104, 122, 127n, 154, 449
Leoni, Franco 95
Leroux, Xavier 85, 92
Levi de Veali, *baronessa* Faustina 406
Lewis, Ada 66, 67n
Lewis, Samuel 67n
Libani, Giuseppe 129n, 141n
Lightwood, James 27, 27n, 28, 28n
Linnaeus (Linneo), Carl Nilsson 118, 134
Lodovici, Cesare Vico 456
Lomax, Emma 68n
Lorenz, Konrad 147n
Lorenzoni, Adriano 121n
Lortzing, Albert 84, 91
Louÿs, Pierre 449
Lozzi, Antonio 403, 407
Lubbock, Percy 59, 60n
Lucchini, Bice 406, 408, 411, 414, 419, 430, 455
Lucilla, Domenico 128n
Luigi Amedeo, Duca degli Abruzzi 406, 416, 431, 455
Luporini, Gaetano 120, 403
Lysenko, Mycola 87, 91

M

Macchi, Gustavo 80, 120, 132n
Macchi, Ombretta 235, 237, 277
Mackenzie, *lady* 69
Mackenzie, sir Alexander Campbell 9, 22, 40, 53-64n, 66-70, 74, 106, 107, 163-166, 177, 200n, 234, 319, 319n, 328n, 338n, 339n, 344n, 349n, 360n
Maclean, Charles 67n
Maclise, Daniel 233
Maeterlinck, Maurice 94
Maffei, Andrea 132n
Maglioni, Giovacchino 128n
Maguenat, Alfred 442, 444, 446, 447, 448, 450, 452
Mahler, Gustav 25, 84n, 97, 108, 109, 109n
Majocchi, Luigi 144n
Malfetti, Paolo 96
Malipiero, Francesco 121n
Mameli, Goffredo 428
Mancinelli, Luigi 138n
Manferrari, Umberto 84
Manfrini, Talieno 96n, 97n
Mantica, Giuseppe 155
Manzocchi, Mariano 139
Manzoni, Alessandro 30n
Mapleson, James 58
Marcello, Marco Marcelliano 127n, 142n
Marchesini, Cloe 434, 435, 436, 437, 440
Marchetti, Filippo 140
Marchioro, Francesco 181
Marcus, Kenneth 81n
Marcuse, Herbert 147
Marenco, Leopoldo 131n, 132n
Marini, Elia 96
Marinuzzi, Gino (Giovanni) 456n
Marsengo-Stallo, *signora* 406
Mary, Karel 85, 92
Marzials, Theo 57n
Mascagni, Pietro 22, 95, 99, 102, 120, 127n, 128n, 135n, 138n, 154, 267n, 395, 403, 407, 432, 449, 457
Mascari, Giuseppina 49n, 51n
Mascheroni, Edoardo 456n
Massenet, Jules 9, 22, 40, 74, 83, 85, 101, 105, 106, 107, 164, 178, 430, 432, 445, 448, 449
Matz, Bertram Waldrom 46n
Mayr, Johann Simon 83, 144n
Mazza, Giuseppe 129n
Mazzuccato, Alberto 128n
McKnight, Natalie 20
Mela, Vincenzo 130n
Menasci, Guido 127n, 128n
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 27
Mengaroni, Fidia 265n
Menotti, Gian Carlo 86
Mercadante, Saverio 121n, 128n, 129n, 139
Merello, Marino 121n
Merli, Francesco 265
Metlicovitz, Leopoldo 231
Meyerbeer, Giacomo 27, 49, 53n, 90, 457
Milton, John 17, 18, 23, 67
Mintzberg, Henry 116n
Mioli, Piero 140n
Miranne, Jacques 442, 443, 444, 446, 447, 448, 451
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 432
Moncrieff, William Thomas 44
Monleone, Domenico 99, 102

Montemezzi, Italo 155, 456n
Montuori, Francesco 161n
Morelli, Giovanni 123n
Moretti, *signora* 406
Morini, Mario 49n
Morlacchi, Francesco 129n
Moroni, Luigi 121n
Moscardelli, Nicola 119n
Moscuzza, Vincenzo 145n
Mozart, Wolfgang Amadeus 27, 53n, 432
Müller, Ulrich 117n
Murger, Henri de 88, 104
Murray, J. Ainslie 70
Musgrave, Thea 163
Musone, Pietro 121n
Muzio, Emanuele 142n

N
Napoleone Bonaparte 11
Nardi, Piero 123n
Nicolai, Otto 407
Nota, Alberto 132n
Nunn, Cuthbert 68n

O
O'Donnell, Bertram 68n
Offenbach, Jacques 53n

P
Paccanoni, Giovanni Battista 104
Pacini, Giovanni 51, 121n, 139
Paderni, Riccardo 153n
Paër, Ferdinando 128n
Pagavini, Ferdinando 152
Paisiello, Giovanni 403
Palmegiani, *signora* 406
Palomba, Giuseppe 144n
Palumbo, Costantino 151
Panagl, Oswald 117n
Papa, Elena 148n
Paradis 50
Paradis, Maria 50
Paravicini, Rodolfo 128n
Parodi, Lorenzo 391, 432
Parravano, Costantino 127n
Parsons, Charles H. 51n
Pascoli, Giovanni 119, 119n, 443
Passaro, Andrea 144n, 153n
Pavesi, Stefano 128n
Pavloviæ, Milijana 84
Pederzini, Gianna 266n
Pedrotti, Carlo 89, 127n
Pergolesi, Giovanni Battista 407, 432
Peri, Achille 139
Périer 449
Persiani, Giuseppe 129n
Pertile, Aureliano 265
Peruzzini, Giovanni 129n, 142n, 146, 146n, 148
Petrella, Errico 89, 129n, 139, 143n, 146n, 147
Petrocini, Francesco 140n
Petrucci, Ottaviano 22
Pezzè Pascolato, Maria 155
Pezzuti, Giovanni 434, 435, 436, 438
Pfitzner, Hans 85, 94
Piave, Francesco Maria 117n, 127n, 128n, 129n, 132n, 139
Piazza, *baritono* 453, 454
Piccinni, Niccolò 403
Pietri, Giuseppe 84, 92
Pintucci, Angelo 406, 408, 411, 414, 419, 430, 455
Pisani, Bartolomeo 127n
Pizzi, Emilio 127n
Pizzolato, Giuseppe 120
Poccardi, signorine 406
Poggi, Edoardo Modesto 121n
Pola, Paolo 139
Polleri, G.B. 391, 440
Polonskij, Jakov 86
Ponchielli, Amilcare 90, 121n, 127n, 139
Pontoglio, Cipriano 83, 88, 90, 92, 95
Poropat, Francesca 235, 277
Porry Pastorel, Saverio 73, 108n
Powers, Harold S. 123n
Pozzali, *signora* 406
Praga, Emilio 51, 119n, 121n
Presly, *soprano* 442, 443, 444, 446, 447, 448
Principe, Quirino 165n, 166n
Prividali, Luigi 144n
Pruzzo, Piero 45, 45n
Puccini, Giacomo 22, 24, 83, 92, 93, 94, 102, 104, 105, 132, 132n, 163, 279, 430, 449, 457
Pucitta, Vincenzo 83
Pugni, Cesare 129n
Pullé, Leopoldo 79
Purcell, Henry 105

Q
Quercia, Federico 145n

R
Rabitti, Pietro 127n
Raccichini, Norma 235, 277
Raimondi, Pietro 153n
Raisa, Rosa 265
Randegger, Alberto Iginio 57n, 83, 84n, 92
Ranzato, Virgilio 78
Raupach, Ernst 88, 103
Reber, Napoléon Henri 85, 92
Rebikov, Vladimir 87, 92, 100
Rebora, Clemente 119n
Reichenberger, Hugo 166
Reichert, Heinrich 163n
Reinhardt, Max 94
Respighi, Ottorino 96, 120, 135n, 160n
Ricci, Federico 117n, 129n
Ricci, Luigi 117n, 128n,129n
Ricci, *signora* 406
Ricciuti, Luigi 121n
Richter, Hans 58
Ricordi, Giulio 77, 78, 79, 81, 98, 159, 159n, 161n, 166n, 178, 182, 396, 406, 408, 421, 423, 431, 441, 442, 455
Ricordi, Tito 161n, 182, 183
Riesck, Luigi 153n
Righetti, Carlo (Cletto Arrighi) 84, 84n
Rimskij-Korsakov, Nikolaj 86, 87
Robbiani, Igino 76
Robson, Catherine 20
Rodmell, Paul 66n
Roggero, Maria 431, 434, 435, 436, 437, 439
Romani, Felice 128n, 129n, 144n, 153n
Rosa, Carlo 57, 58, 66
Rosen, David 129n, 167n, 176n
Rossato, Arturo 76
Rossebastiano, Alda 148n
Rossetti, Massimo 235, 277
Rossi, Fabio 149n
Rossi, Gaetano 121n, 128n, 139
Rossi, Lauro 129n, 143, 144n
Rossini, Gioacchino 50, 53n, 121n, 128n, 129n, 140, 144n, 282, 403, 432
Ruffini, Giovanni 129n
Rusconi, *signora* 406
Rushton, Julian 66n
Ruta, Michele 127n

S
Sacchi, Vincenzo 127n
Sachs, Harvey 43n
Salvi, Matteo 129n
Samara, Spiro 120, 127n
Sanders, Andrew 18, 18n
Sandford, Arthur 68n
Sanelli, Gualtiero 142n
Sangiorgi, Filippo 121n, 127n
Sardou, Victorien 80, 132n, 133n
Sarène 392, 449
Sartorelli, Augusto 393
Sartorelli, Luigi 130n
Sasaki, Toru 50n
Sborgi, Giuseppe Maria 82
Scalchi, Luigi 121n
Schalk, Franz 166
Schenk, Johann Baptist 84, 91
Schmidt, Franz 456
Schopenhauer, Arthur 116n
Schreker, Franz 25
Schubert, Franz 23
Schumann, Robert 396
Schuster, Joseph 82
Scott, Walter 12, 13, 57, 60,
Scribe, Eugène 85
Sebastiani, Giovanni 51
Serov, Aleksandr 86
Serrao, Paolo 139
Sessa, Andrea 153n
Shakespeare, William 13, 28, 28n, 60, 66, 267
Simoni, Renato 124n, 392, 456
Sinico, Giuseppe 153n
Sivori, Camillo, 45
Skrjabin, Alexander Nicolaeviè 92
Smareglia, Antonio 152
Smith, Albert 21, 74, 176n
Smyth, Dame Ethel (Mary) 62n, 68, 70
Snob (*pseudonimo*) 390, 406
Soavi, Giuseppe 392, 454
Soffredini, Alfredo 95, 96
Sogner, Pasquale 144n
Solazzi, Ugo 182n, 406
Solera, Temistocle 128n, 139
Solomon, Edward 46n
Solov'ev, Nikolaj 86, 87
Sonzogno, Edoardo 394
Sotgiu, David 235, 277
Southey, Robert 18
Sozzi, Luigi 152
Spada, *basso* 453
Speranza, Tiziana 45, 46
Spina, Gabriele 235, 277
Stach, Ilse von 85, 94

Stanford, sir Charles Villiers 57, 57n, 62n, 66, 66n, 67, 70
Stéphane, *mezzosoprano* 442, 443, 444, 446, 447, 448, 451, 452
Stephenson, Benjamin C. 56
Sterbini, Cesare 140
Stevens, Charles M. 76n
Stewart, Garrett 35n, 41n
Stival 457
Strachey, Giles Lytton 21
Strauss, Richard 279, 432, 436, 457
Streicher, Johannes 49n
Strenkovskij, Sergej Vasil'eviè 392, 456
Sturgis, Julian 53, 56, 57, 59, 60, 60n, 61, 66, 67, 69, 70n, 74-76, 163-165, 176, 177, 200n, 212n, 227, 319, 319n, 331n, 339n, 360n
Suardon, P. (*pseud.* di Nicola Daspuro) 120
Sugana, Luigi 120
Sullivan, Arthur 56, 57, 57n, 58

T
Tarantini, Leopoldo 129n, 139
Targioni-Tozzetti, Giovanni 127n, 128n
Tarquini, Tarquinia 178, 266
Tasso, Torquato 140
Teramo, Sonia 49n
Ternan, Ellen 14
Testoni, Alfredo 428
Thackeray, William 14
Thomas, Ambroise 90
Thomas, Arthur Goring 57, 70n
Tillett, Selwyn 56n
Tillotson, Kathleen 17n
Todeschi, Carlo 126n, 159, 287n
Tolstoj, Lev 77, 78, 79, 160n
Tomalin, Claire 14, 14n
Toni, Alceo 390, 420
Torchi, Luigi 132n
Toscanini, Arturo 43
Tottola, Andrea Leone 128n, 129n, 138
Travaglini, Roberta 49n
Tritto, Giacomo 139n
Trollope, Anthony 13
Tromben, Adelina 81
Tyler, Daniel 30n

U
Untersteiner, Mario 392, 403, 455
Usiglio, Emilio 126n

V
Valeri, *baritono* 453
Vaucaire, Maurice 159n, 181, 224n, 392, 446, 447
Vaughan Williams, Ralph 68n, 82, 102, 105
Verdi, Giuseppe 49n, 54, 89, 120, 124n, 127n, 132n, 142n, 145n, 147, 167n, 267, 269, 403, 409, 432, 455, 457
Verga, Giovanni 99
Vergnano, Corrado 131n
Vigny, Alfred de 83, 88
Villanis, Luigi Alberto 127n
Villefranck 446
Visaj, Placido Maria 131n
Vittadini, Franco 84, 91, 92, 93
Vizzotto, Carlo 78, 78n
Vollmöller, Karl Gustav 94

W
Wagner, Richard 44n, 53, 53n, 90, 93, 94, 135n, 147, 395, 423, 436, 445, 448, 449, 457
Wagner, Siegfried 94
Webber, Amherst 68n
Weber, Carl Maria von 53n
Weil, Bernd 117n
Weller, Sam 12
Wesley, Samuel 27n
White, Eric Walter 58n, 68, 68n
Willner, Alfred Maria 24, 25, 59, 76, 77, 163, 163n, 164, 165, 176, 177, 212n, 227, 297
Wilson, Edmund 15
Woisard, A. 392, 445
Wolf-Ferrari, Ermanno 120, 155, 166
Wolff, Albert 94
Woolf, Virginia 21
Wurzbach, Constantin 152n

Z
Zaccagnini, Cassiano 132n
Zambuto 457
Zanardini, Angelo 126n, 127n, 138n, 151, 152
Zandonai, Riccardo 5, 6, 8-11, 17, 21, 22, 25, 29, 29n, 40, 41, 41n, 51, 73-77, 79, 81, 82, 84, 92, 97-100, 105-110, 112, 113, 117n, 118n, 126n, 129n, 159-161n, 163-167n, 171, 172, 173, 175-180n, 182, 183, 185, 189, 197, 204, 206-208, 213, 215, 217, 220, 222-

228n, 231, 236, 237n, 238, 240, 249, 253-255, 265-267n, 269, 271-273, 279-281, 283, 365, 389-393, 396, 397, 400, 402-408, 412-443, 445-458
Zanella, Giacomo 119n
Zemlinsky, Alexander von 25
Ziino, Ottavio 160n
Zola, Émile 138n

INDICE

Introduzione ..... Pag. 7

MICHAEL HOLLINGTON: Dickens to Zandonai ..... » 11

FEDERICA FORTUNATO: Una partitura in filigrana ..... » 27

DAVID CHANDLER: Giuseppe Gallignani and the Beginnings of Dickensian Opera ..... » 43

DUNCAN BARKER: 'The kettle began it!': Mackenzie and Sturgis's british version of *The Cricket on the Hearth* .... » 53

SAVERIO PORRY PASTOREL: Zandonai e l'opera natalizia ..... » 73

GIUSEPPE MARIA IACOVELLI: Qualcosa sul libretto del *Grillo del focolare* ..... » 115

CARLO TODESCHI : Il *Grillo* di Riccardo Zandonai: una commedia musicale tra realtà e finzione ..... » 159

DIEGO CESCOTTI: Su alcune varianti riscontrate in un autografo zandonaiano del *Grillo del focolare* ..... » 175

Immagini ..... » 231

OMBRETTA MACCHI: Suggestioni e appunti alla scoperta di Dot » 237

FILIPPO BULFAMANTE: Un'opera prima ..... » 271

GIUSEPPE CALLIARI: Più di un 'puntino' d'imbarazzo ..... » 279

APPENDICE

Il grillo del focolare: libretto di Giuseppe Gallignani ..... » 287

Das Heimchen am Herd: libretto di Alfred Maria Willner » 297

The Cricket On The Hearth: libretto di Julian Sturgis .... pag. 319
Il grillo del focolare: libretto di Cesare Hanau ..... » 365
R. Zandonai - *Il Grillo del Focolare:* Rassegna della stampa d'epoca ..... » 389

Indice dei nomi ..... » 459

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015
per i tipi delle
Edizioni Osiride - Rovereto (TN)

Printed in Italy